UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY

Die Anfänge der Theaterkritik in Deutschland

MG21a

Die Anfänge der Theaterkritik in Deutschland

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

Von

Friedrich Michael

165879
10.10.21

H. Haessel, Verlag in Leipzig, 1918

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

Das Buch erscheint gleichzeitig als Dissertation der philosophischen Fakultät der Universität Leipzig.

Vorwort.

Die vorliegende Arbeit versucht zum ersten Mal, wissenschaftlich in ein Gebiet einzudringen, das bisher von der Forschung nur gelegentlich gestreift worden ist. Man wird vielleicht einwenden, daß es zu solcher zusammenfassenden Darstellung noch zu früh ist, solange die notwendigen Vorarbeiten theatergeschichtlicher Art fehlen. Tatsächlich ist ja die Theatergeschichte erst in jüngster Zeit den geschäftigen Federn dilettantischer Theaterliebhaber entrissen worden, die hier ein Jahrhundert lang die ärgste Verwirrung gestiftet haben. Aber wenn auch unter solchen Verhältnissen Vollständigkeit des so weit verstreuten Materials und erschöpfende Behandlung des ein Jahrtausend umfassenden Themas unmöglich war, hoffe ich doch, daß die Arbeit für die künftige theaterkritische Forschung eine brauchbare Grundlage bilden wird, daß der Theatergeschichtler ebenso wie der Literarhistoriker einigen Nutzen aus diesem ersten Versuch ziehen kann.

Das Literaturverzeichnis am Schluß des Werkes gibt nur einen geringen Bruchteil der von mir benutzten Bücher, unter denen ich als meine wichtigsten Helfer die umfassende „Geschichte des neueren Dramas" von Wilhelm Creizenach und Karl Borinskis „Poetik der Renaissance und die Anfänge der litterarischen Kritik in Deutschland" hervorheben möchte.

Die Arbeit ist in der Hauptsache im Krieg entstanden, und manche Unvollkommenheiten des Textes, die ich gern vermieden gesehen hätte, bitte ich damit zu entschuldigen,

daß es zurzeit nicht immer möglich war, die Originaltexte der Zitate zu vergleichen und schwer zugängliche Quellen zu erschließen.

Herr Professor Dr. Georg Witkowski in Leipzig hat die Anregung zu der Arbeit gegeben und ihr Werden durch zahlreiche Hinweise und manche Ergänzung gefördert. Ich möchte ihn auch an dieser Stelle meiner steten Dankbarkeit versichern.

Czenstochau (Polen), Herbst 1918.

F. M.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Einleitung 1

Erstes Kapitel: Theater und Kirche 5
Reste des antiken Theaters im Mittelalter 5. — Urteil der Kirchenväter 5. — Sittenkritik 6. — Theaternotizen in Glossaren, Präzeptorien, Ritualen 7. — Theater an den Höfen 8. — Johannes Saresberiensis 9. — Synodalbeschlüsse 11. — Drama der Kirche 11. — Herrad von Landsberg 13. — Gerhoh von Reichersberg 14.

Zweites Kapitel: Bürgerspiel und Chronik 16
Entwicklung der Laienkultur 16. — Chroniken 16. — Theaterreferate 17. — Konventioneller Stil 19. — Tagebuchnotizen 21. — Künstlerberichte 22. — Chroniken in Frankreich 24. — Ratsbeschlüsse 26.

Drittes Kapitel: Die Schuldramatiker 27
Renaissance 27. — Italienische Theaterverhältnisse 28. — Deutsches Humanistendrama 29. — Entwicklung des Schultheaters 31. — Urteile der Schulmänner 32. — Chronistenbericht 33. — Tagebuchnotiz 33. — Festgedicht 34. — Humanistenbrief 35. — Prolog und Epilog 36. — Kritik der Kritik 36. — Vorreden 37. — Kritik der Bürgerspiele 38. — Greffs Kritik der Freiberger Spiele 38.

Viertes Kapitel: Die englischen Komödianten. . . 43
Ihre Stellung in Deutschland 44. — Aufnahme an den Höfen 45. — Urteil der Geistlichkeit 47. — Aufnahme in den Städten 48. — Frankfurter Meßtheater 49. — Morysons Kritik 50. — Chronistenberichte 51. — Guarinonius 53. — Schuldrama und Theater der Engländer 54. — Vergleichende Kritik 55. — Mitternachts Urteil 56.

Fünftes Kapitel: Theorie und Kritik. 57
Horazkommentatoren 57. — Willichius als Kritiker 58. — Scaliger 59. — Crusius 60. — Opitz 61. — Die Nürnberger Theoretiker 62. — Neigung zur Oper 63. — Erste Opernaufführungen 64. — Das Interesse an der Theatertechnik 64. — Operntheoretiker und -kritiker in Hamburg 65. — Barthold

Seite

Feind 66. — Das Urteil eines Liebhabers: Uffenbach 68. — Oper und Schauspiel 70. — Die Komödianten in der Literatur 71. — Hallmann 73. — Morhof 73. — Christian Weise 73. — Wernicke 74. — Rist 75. — Gottsched 76. — Seine Kritik in der „Dichtkunst" 77. — Urteil über die Opern 79. — Kritik in der Vorrede zum „Sterbenden Cato" 81.

Sechstes Kapitel: Zeitungskritik 82

Chronik und Zeitung 83. — Theatrum Europaeum 83. — „Neue Zeitungen" 84. — Bedeutung des Literarischen in der Zeitung 85. — Zeitungsberichte über Jesuitendramen 85. — Interesse an der Theatertechnik 86. — Gelehrte Zeitungen 87. — Kritik des Schultheaters 87. — Gottscheds journalistische Anfänge 87. — Die „Moralischen Wochenschriften" 89. — Der „Patriot" in Hamburg 90. — Die „Tadlerinnen" Gottscheds 91. — Gottscheds Zeitschriften und ihre Stellung zur Bühne 93. — Charakteristik der Kritiken 96. — „Niedersächsische Nachrichten" 97. — Der „Freydenker" in Danzig 98. — Schwabes „Belustigungen" 101. — Lessing 102. — Schluß 103.

Literatur 105

Namen-Register 107

Einleitung.

Theaterkritik ist nach heutigem Sprachgebrauch die literarische Form kritischer Äußerung über die Aufführung eines theatralischen Werkes. Die ideale Forderung, die wir an sie stellen, wird lauten: sie soll von der Impression ausgehen, soll die Ursachen des gewonnenen Eindrucks ergründen, psychologisch und literarisch, durch Analyse und durch Vergleich, und soll schließlich den ganzen Prozeß literarisch fixieren mit der doppelten Absicht: das gebende Theater (in seiner Gesamtheit: Dramatiker, Regisseur, Darsteller usw.) und das empfangende Publikum zu beeinflussen.

Die Kompliziertheit dieses Vorganges verlangt einige Erläuterungen, die für die Darstellung des historischen Werdegangs der Theaterkritik, der in diesem Buch versucht werden soll, von Bedeutung sind.

Theaterkritik in unserem Sinn verlangt als kritisches Objekt das aufgeführte Drama, Inszenierung und Darstellung eingeschlossen. Dieses Objekt ist keine Einheit, und daraus ergeben sich Schwierigkeiten für den Kritiker. Max Herrmann hat gelegentlich den Gegensatz von Drama und Theater betont und so formuliert: „Das Drama ist die wortkünstlerische Schöpfung des einzelnen, das Theater ist eine Leistung des Publikums und seiner Diener". Zugleich aber hat er doch auf das „klassische ‚und' hingewiesen, mit dem Lessings ‚Hamburgische Dramaturgie' jeden Schritt des Dichters und des Schauspielers zu begleiten verspricht" (Voss. Ztg. 1918, Nr. 384). Den Kritiker darf also der Gegensatz nicht beirren, ja, erst die Fähigkeit, die Gesamterscheinung des Theaterspiels zu erfassen und zu werten, macht ihn zum Theaterkritiker.

Das Theaterobjekt ist Ausgangspunkt der Kritik, das heißt, historisch betrachtet: die Grundbedingung für das Entstehen der

Theaterkritik ist das Vorhandensein dramatischer Aufführungen. Die Aufführung allein genügt aber keineswegs: es muß auch ein Publikum da sein, eine Zuschauerschaft, die sich des Eigenwertes der Aufführung bewußt ist, die sich als Subjekt ihr gegenüber fühlt. Im Anfang des christlichen Schauspiels zum Beispiel wurde diese Bedingung nicht erfüllt: die frommen Zuschauer erkannten in den geistlichen Darstellern nur die Sprecher des allen gemeinsamen Bibelwortes. Das Drama sprach zum Glauben der Menge, sein Eindruck unterschied sich nicht von dem einer gottesdienstlichen Handlung.

Ganz allmählich trat die psychologische Differenzierung zwischen Darstellern und Zuschauern ein, und viel später noch keimte in den Zuschauern das ästhetische Gefühl auf für den Kunstwert der dramatischen Aufführung. Jetzt erst war ein, wenn auch noch so allgemeines Urteil über eine Theateraufführung möglich.

Aber das Laienurteil, das nun entstehen konnte, war noch keine Kritik. Es mußte sachlich vertieft werden, und dazu war der Fachmann berufen, der Theoretiker, der die Einzelbeobachtungen in ein System brachte. Indessen fällt in der Entwicklung des neueren Dramas und Theaters gerade in diese Zeit, als sich die Dichter und Regisseure der mittelalterlichen Spiele ihrer Kunst bewußt zu werden begannen und den Schritt zur Theorie hätten wagen können, die Wendung zur Antike. Und so knüpft denn die Theorie, die jetzt tatsächlich entstand, nicht an das Theater, sondern an das Drama klassischen Stils an, wobei man obendrein nicht die Leistung der Antike wiederholte, sondern die Theorie der Alten fertig übernahm, um sie in der Folgezeit auszubauen und oft genug — mißzuverstehen. Wichtig blieb: nicht vom Theater, sondern vom Drama ging die Theorie aus. Der zwiespältige Charakter des Theaterspiels, die Zusammensetzung von Drama und Darstellung trat in der Theorie klar hervor: es entstand auf der einen Seite die dramatische Theorie der Literaten (Dramaturgie), auf der anderen Seite eine Theorie der Mimik, zumeist aus der Feder der Theaterfachleute, etwa im Stil von Johann Friedrich Löwens „Kurzgefaßten Grundsätzen von der Beredsamkeit des Leibes" (Hamburg 1755).

Beiden (wenn auch der letzteren ungleich weniger) wurde die

Theaterkritik zwar verpflichtet, aber sie blieb doch weit mehr als etwa Kunst- oder Literaturkritik von der Theorie unabhängig. Wichtiger als die Beherrschung aller Normen war und ist für den Theaterkritiker die Erlebnisfähigkeit, die sich vor jeder Aufführung neu zu bewähren hat. Stärker als bei anderen kritischen Äußerungen ist bei der Theaterkritik das subjektive Element.

Nun ist aber der einzelne doch immer nur Mitglied der Gesellschaft, Kind seiner Zeit; und der Kritiker nur Teil des Publikums. Und so hat denn auch die kulturelle Stellung des Theaters, das Verhältnis zwischen Theater und Publikum einen nicht geringen Einfluß auf die Theaterkritik gehabt. Besonders ist auch die äußere Form, die Art der Veröffentlichung der Theaterkritik abhängig von der jeweiligen Geltung des Theaters. Nur wenn die literarische Welt Interesse am Theater zeigt, wird das Urteil über Theateraufführungen im literarischen Schrifttum der Zeit einen Platz finden, wobei denn freilich der Zustand dieses Schrifttums eine nicht geringe Rolle spielt. Lange Zeit war zweifellos Kritik vorhanden, von der wir nichts mehr wissen: sie blieb latent, weil die Möglichkeit zur Äußerung fehlte. In Chronik, Vorrede, Abhandlung irrte sie dann umher, bis sie in der Zeitungskritik die der Einmaligkeit und Vergänglichkeit der Theateraufführung entsprechende Erscheinungsform fand.

Diese ganze Entwicklung darzustellen, war die Aufgabe der folgenden Blätter. Dabei gab die Art der vorhandenen literarischen Zeugnisse die Richtlinie für den Plan der Darstellung. Für die früheste Zeit theatralischer Aufführungen in Deutschland kam nur die einzig vorhandene Literatur der Kirche in Frage. Das viel erörterte Thema: Theater und Kirche mußte noch einmal im Hinblick auf eine etwa nachzuweisende literarisch geformte Kritik berührt werden.

Mit dem Aufblühen einer Laienkultur im deutschen Mittelalter sehen wir gleichzeitig das Drama aus den Kirchen auf die öffentlichen Plätze der Städte und in weltliche Innenräume verlegt. Das bürgerliche Theaterspiel wird ein Stadtereignis, und dieses findet seinen Berichterstatter und Geschichtschreiber im Chronisten. Damit war der Weg zum zweiten Abschnitt gewiesen: Bürgerspiel und Chronik.

Aus Italien und der Schweiz kommt das neue Drama und findet in Deutschland seine Dichter und Regisseure unter den Schulmeistern. Sie sind es auch, die in ihren Dramenvorreden und Widmungsgedichten zur dramatischen Literatur Stellung nehmen. Als ihr Drama aus der Schulstube auf den Markt strebt, findet es das alte Bürgerspiel, und der Dichter des neuen wird zum Kritiker des bisherigen Theaters. Daß nebenher auch die Chronik weiter ihre Berichte aufzeichnet, ist für die Gesamtentwicklung so wenig von Bedeutung wie die Kirchenkritik, die bis ins 18. Jahrhundert, ja in gewissen Formen bis in unsere Tage fortdauert.

Mit den englischen Wandertruppen kommt eine ganz neue, fremde Farbe in das Bild des deutschen Theaterlebens. Ihr Spiel ist ohne Tradition auf dem Festland. Kirche, Chronik, Schulmeister geben zwar ihr Verbot, ihren Bericht, ihr Urteil, aber es gibt keinen literarischen Mittelpunkt für ihre Kunst wie vorher Chronik oder Schuldramatiker-Literatur. Das Theater selbst ist Mittelpunkt, mußte es auch für die Geschichte der Theaterkritik bleiben.

Die Literatur aber, vom Altertum befruchtet, gebiert die Theorie, und während die Komödianten ihre Späße treiben, sehen wir die Grundlage für ihre künftigen Kritiker in den theoretischen Schriften sich bereiten. Dieser Vorgang mußte im Zusammenhang vom 16. zum 18. Jahrhundert, ohne Rücksicht auf das jeweilige Theater, dargestellt werden.

Und wenn es sich hier um die innere Vorbereitung der modernen Kritik handelte, so im letzten Kapitel um die der äußeren Form: der Zeitungskritik. Auch ihre Entwicklung mußte im Zusammenhang betrachtet werden, gleichgültig, daß ihre Anfänge die Jesuitendramen, ihr vorläufiger Abschluß das Theater Gottscheds zum kritischen Objekt hat.

Am Schluß dieser Entwicklung aber fällt unser Blick auf den großen, trotz Gottsched ersten persönlichen Kritiker: Gotthold Ephraim Lessing.

Erstes Kapitel.

Theater und Kirche.

Man hat bisweilen behauptet, daß das Mittelalter mit der Tradition des antiken Dramas und Theaters völlig gebrochen habe. Um einen Bruch handelt es sich aber nicht, sondern nur um eine Biegung: die fast ununterbrochene Entwicklung führt auf der einen Seite vom streng gebauten Drama zur improvisierten Farce, auf der anderen Seite vom Schauspieler als Diener der dramatischen Kunst zum Virtuosen und freien Mimen; so, daß im frühen Mittelalter allerdings das Drama keine lebendige Kunstform mehr bedeutete, die Mimen aber ihre Aufführungen fortsetzten, wenn auch die immer weiter um sich greifende Christianisierung ihre Daseinsmöglichkeiten allmählich verringerte.

Und ununterbrochen wie die Ausübung mimischer Künste ist die Polemik der christlichen Schriftsteller gegen die Unsittlichkeit der Schauspieler und des Publikums, das an ihren Aufführungen Vergnügen findet.

Eingeleitet wird diese Polemik durch Tertullians Werk De Spectaculis, diese temperamentvollste Anklage gegen die heidnischen Tempel der Götzen Bacchus und Venus, geschrieben von einem kunstfeindlichen Eiferer, der die junge Christengemeinde vor den Händen des Teufels retten will[1]. „Nicht Dichtung: Wahrheit! Keine Verse: Einfalt!" sagt er zwar; aber in Wirklichkeit fragt er gar nicht nach dem Drama und seinem Wert, sieht nur das Werk des Teufels, erklärt und begründet nicht, sondern schreckt nur mit der ewigen Verdammnis und fordert Abkehr von den heidnischen Stätten der Unzucht.

[1] Paul Wolf, Die Stellung des Christen zu den Schauspielen nach Tertullians Schrift De Spectaculis, Wien 1897, auch die dort S. 81, Anm. 1 angeführte Literatur.

Aus den Schriften der Minucius Felix, Cyprianus, Lactantius tönt seine Forderung weiter. Augustinus schränkt zwar seine Verurteilung ein: es ist ein Unterschied, erkennt er, zwischen den Zoten der Mimen und der dramatischen Kunst, aber seine Empfehlung von Komödie und Tragödie erstreckt sich nur auf die Lektüre und das Studium, Theateraufführungen verdammt auch er, ein eifernder Paulus, der seine Saulus-Freuden am Theater bitter bereut.

Die Kirche wird sein Echo, kennt nur den fluchenden Schlußsatz. Sie überhört auch Thomas Aquinas, der mit besserer Gerechtigkeit im Schauspiel zulässige Unterhaltung sieht. Wo immer in der kirchlichen Literatur, und das heißt also in der Literatur des frühen Mittelalters überhaupt, von Schauspielen die Rede ist, da spricht der Geist Tertullians und Augustins. Und weit über diese frühe Zeit hinaus! Der deutsche Augustinerprediger Gottschalk Hollen zitiert in seinem oft gedruckten Praeceptorium divinae legis (1489), wo er sich gegen die Unsitten der ludi scenici wendet, Augustinus. Und wenn im 17. Jahrhundert im Straßburger Münster Johann Conrad Dannhawer gegen die Schauspiele seiner Zeit, die „Gauckeleyen" und „Engelländische Comoedien" wettert, so weiß er sich als ein getreuer Sohn des großen Tertullian und dokumentiert seine christliche Nachfolge durch den Hinweis auf De Spectaculis am Rande der gedruckten Predigt[1]. Noch im Kreise Gottscheds (und später) hält man es für nötig, sich mit den Anschauungen der Kirchenväter auseinanderzusetzen. Aber nun führt freilich Johann Friedrich May, in seiner Abhandlung von der Schaubühne (1734), das einseitige Urteil der kirchlichen Polemiker ad absurdum. Die Zeit ist inzwischen gekommen, literarische Kritik und Sittenkritik zu scheiden.

Denn das war ja das kirchliche Urteil: Sittenkritik! Und das vor allem im Mittelalter, wo von einer Theaterkunst gar nicht die Rede sein kann, wo man andrerseits auch noch gar kein Organ für Kunst als einen besonderen Ausdruck menschlicher Betätigung

[1] J. C. Dannhawer, Catechismus-Milch. 45. Predigt. (Ausgabe Straßburg 1657, I, 420f.)

besaß. Für die Schauspiele ergibt sich dies am klarsten aus den Zeugnissen selbst.

Zwar enthält eine ins 9. Jahrhundert datierte Grabschrift des „rätselhaften Mimen" Vitalis eine ausführliche Beschreibung mimischer Künste, die ein rein ästhetisches Behagen an der Schauspielkunst auszudrücken scheint. Da heißt es:

Motibus ac dictis, tragica quoque veste, placebam
Exhilarans variis tristia corda modis.
Fingebam vultus, habitus ac verba loquentem,
Ut plures uno creveris ore loqui.
Ipse etiam, quem nostra oculis geminabat imago,
Horruit in voltus se magis esse meos.
O quotiens imitata meo se femina gestu
Vidit et erubuit totaque capta fuit . . .

Aber es wäre erst noch zu beweisen, daß diese Schauspielercharakteristik auch inhaltlich der Zeit des Schreibers angehört, was der ganzen Art des Gedichtes nach mit Recht bezweifelt wird[1].

Die gelehrten Glossare geben auf die Frage nach der mittelalterlichen Auffassung von den Schauspielen keine Antwort, verwirren mehr, als daß sie Klarheit schüfen. Sie berücksichtigen bei ihren Definitionen von orchestra, scaena, histrio usw. nur die (nach ihrer Auffassung) römisch-antiken Verhältnisse, wobei sie, autoritätsgläubig wie die ganze Zeit und durch keinerlei eigene Anschauung belehrt, immer wieder ausschreiben, was ihre Vorlagen, oft schon falsch, enthielten.

In den Bearbeitungen der Gebote und Sakramentsartikel der Präzeptorien und Rituale, Hauptwerken der Kirchenliteratur, sind es zwei Stellen, an denen sich meistens ein Exkurs über die Mimen findet: bei der Behandlung des Abendmahles, von dem die Mimen, die »ministri Satanae«, auszuschließen sind (so z. B. bei Joannes de Burgo, Pupilla oculi, 1385), und bei der Auslegung des vierten Gebotes, wo von den Festtagen

[1] Vgl. W. Cloetta, Beitr. z. Lit.-Gesch. d. Mittelalters u. d. Renaissance. I. Komödie und Tragödie im Mittelalter. Halle 1890. S. 73 u. 129; Peiper, Die profane Komödie des Mittelalters, in: Archiv für Literaturgeschichte 5, 493 ff., besonders 513.

und ihren Lustbarkeiten die Rede ist (so bei Gottschalk Hollen, Alexander von Hales u. a.). Freilich werden diese Lustbarkeiten nicht geschildert, so daß man eine Anschauung von ihnen bekäme; die Verfasser geben vielmehr nur eine weitschweifige Zusammenstellung der verschiedenen »genera ludorum« und trennen diese genera natürlich nach ethischen Gesichtspunkten, so daß also z. B. Alexander von Hales in dem (ihm nicht mit Sicherheit zugeschriebenen) Werk »Summa quae destructorium viciorum appellatur« (vor 1250)[1] die »ludi theatrici« zu einer Gruppe rechnet, die er »ludus lasciviae vanitatis et voluptatis« überschreibt. Trotz aller Gruppierungen wird also keine Klärung der Materie in sachlicher Beziehung erreicht. Die Verfasser sammeln Belege aus der Bibel, antiken Schriftstellern und den Werken der Kirchenväter, die sich teils auf jüdische, teils auf römische, in den seltensten Fällen aber auf zeitgenössische Theaterverhältnisse beziehen lassen.

Am klarsten ist die Scheidung der Spielmannsgattungen noch in dem oft zitierten Bußritual des Thomas von Cabham[2] aus dem Ende des 13. Jahrhunderts, der die Schauspieler, welche in abschreckender Verkleidung auftreten und durch ihr schmutziges Gebärdenspiel zu wirken suchen, verdammt und den Sängern gegenüberstellt, die durch ihre Lieder von Helden und Heiligen den Menschen Unterhaltung bieten und daher geduldet sein sollen.

Fragt man nach den Möglichkeiten für das Auftreten der Mimen, so wird man vor allem an die Höfe der Fürsten und geistlichen Herren denken. Hier konnten sie bei Festlichkeiten vielleicht ihre Kunst zeigen, hier aber konnte auch am ersten ihre Kunst literarischen Niederschlag finden.

An Karls des Großen Hof waren die Mimen nicht geduldet, wurden vielmehr mit der Verachtung gestraft, die sie auch von seiten der Kirche erfuhren[3]. Denn wenn man in dem Kreise

[1] Druck vom Jahre 1496, Nürnberg. Pars quarta, cap. XXIII.

[2] A. Glock, Über den Zusammenhang des römischen Mimus und einer dramatischen Tätigkeit mittelalterlicher Spielleute mit dem neueren komischen Drama. Ztschr. f. vgl. Litgesch. N. F. 16, 183.

[3] Chambers I, 32 ff.; Karl Alt, Theater und Kirche in ihrem gegenseitigen Verhältnis. Berlin 1846. S. 401.

der Gelehrten an Karls Hof antike Dichtung und antikes Leben zu erneuern suchte, so geschah das natürlich in streng kirchlichem Geist: die Gelehrten waren Geistliche, für die die Welt und ihr Wissen nur im Dienste der Kirche und des Glaubens etwas bedeutete. Rein weltliche Künste waren verpönt. Alcuin erwähnt die »istriones vel luxuriosos quoslibet« in verschiedenen Briefen. Er warnt seine Freunde vor dem bösen Einfluß der weltlichen Lieder und verurteilt die »spectacula et diabolica figmenta«, denen besonders Angilbert-Homerus geneigt gewesen zu sein scheint. Auch er gibt seinen Worten Nachdruck, indem er Augustins Anschauung zitiert.

Andern Orts war man den Fahrenden geneigter, und Agobert, Erzbischof von Lyon[1], beklagt sich in einem Brief des Jahres 836 bitter über seinen König, der die »histriones, mimos, turpissimos et vanissimos joculatores« zum Nachteil der Armen beschenkte.

Am ausführlichsten aber setzt sich Johannes Saresberiensis, Bischof von Chartres (ca. 1110—1180), mit den Schauspielern in seinem Werk vom Hofleben »Policraticus« auseinander. Von einer historischen Betrachtung der Mimen ausgehend, könnte er zu einem Vergleich zwischen den Plautusdarstellern von einst und den Possenreißern seiner Tage kommen, wenn nicht auch er, sobald er zur Gegenwart gelangt, zum polemischen Prediger und Sittenrichter würde. Sein Werk »Policraticus sive de nugis curialium et vestigiis philosophorum[2]«, Spiegel und Geißel des höfischen Lebens und der menschlichen Torheiten zugleich, behandelt im ersten Buch Vergnügungen des Hofes, Jagden, Würfelspiel, Musik, Schauspiel, Magie und Aberglauben. Die Musik, heißt es, ist eine edle Kunst, solange sie im Rahmen der Kirche zu Gottes Lob dient. Weltliche Musik aber soll man meiden wie Augustin, nicht aber, wie Nero, Unsummen für Musik und Schauspiele ausgeben. Hier angelangt, stellt er zunächst fest, daß auch jetzt noch viele es diesem Nero gleichtun wollen;

[1] Chambers I, 38, Anm. 2; C. J. Gryfar, Der römische Mimus, Sitz.-Ber. Wien. Phil.-Hist. Kl. Bd. XII (1854), 333.

[2] Migne, Patr. Curs. Compl. Patres Latini, Bd. 199, 385 ff.

aber ihr Aufwand vermag doch nicht mehr Bewunderung, sondern nur Bedauern zu wecken, vergleicht man einmal die Schauspiele von einst mit denen der Gegenwart. Damals gab es noch angesehene Histrionen, und dies, fügt er erläuternd hinzu, waren Leute, die durch Gesten, Wortkunst und verstellte Stimmen wahre oder erdichtete Geschichten vor Zuschauern aufführten, wie man sie bei Plautus und Menander findet, in der Kunstform „unseres Terenz" — denn so nennt er ihn, dessen Lustspiele er gut kennt und oft zitiert.

»Aut prodesse volunt. aut delectare poetae,
Aut iucunda simul et idonea dicere vitae« —

das war der Sinn dieser alten Kunst. Aber jetzt? Es ist bezeichnend, daß er nun nicht diesen alten Schauspielern die Mimen seiner Zeit gegenüberstellt, sondern von den Zuschauern, dem höfischen Publikum ausgeht. Um sich den Müßiggang erträglich zu machen, rufen sie die Schauspieler mit ihren Nichtigkeiten. Da kommen sie denn alle: »mimi, salii vel saliares, balatrones, aemiliani, gladiatores, palaestritae, gignadii, praestigiatores, malefici quoque multi, et tota ioculatorum scena procedit«. Die angesehensten Häuser verschließen sich ihnen nicht. Selbst obszöne Schaustellung des Körpers, die auch einen Zyniker erröten ließe, findet Beifall. Gemeinheit wird noch gemeiner dargestellt. Aber Darsteller und Zuschauer wird die Strafe des Himmels treffen.

Sittenkritik auch hier. Man weiß nicht, ob der Verfasser eine klare Vorstellung vom antiken Theater gehabt hat, ob das, was er im Vergleich damit erwähnt, eine dramatische oder nur szenische Kunst war. Es ist hier wie bei allen Kirchenschriftstellern, als fürchteten sie, gegen ihr eigenes Gebot zu sündigen, wollten sie das näher schildern und erläutern, was sie vor den Augen ihrer Gemeinde verborgen wissen wollen.

Die Kritik der Kirche ist negativ, ist Zensur, wenn man so sagen will, da die Macht des Verbotes in ihrer Hand liegt. Die kirchliche Kritik tritt immer nur da auf, wo sie eine ihre Sittengesetze gefährdende Äußerung unkirchlichen Geistes zu bekämpfen hat. Die demoralisierende Wirkung auf die Gemeinde ist der Ausgangspunkt für ihre Verurteilung des Theaters, und dabei

ist es denn gleichgültig, ob die römischen Mimen ihr Wesen treiben oder pflichtvergessene Geistliche in Schauspielerverkleidung das Gotteshaus entweihen: an der Äußerung der kirchlichen Autorität ändert dies so gut wie nichts.

So kann man bei den Synodalbeschlüssen, deren vielgliedrige Kette sich vom Konzil zu Laodicea (343—381) bis ins 16. Jahrhundert zieht, oft zweifelhaft sein, ob sich das Verbot gegen die Fahrenden und ihre von der Antike ererbten Kunstübungen mimischer Art oder gegen die Geistlichen und die Auswüchse des neuen kirchlichen Schauspiels richtet: immer ist es doch nur Verbot, ohne Charakteristik der Aufführungen oder ins einzelne gehende Kritik.

An sich war natürlich das neue Drama, das sich etwa seit dem 10. Jahrhundert aus dem Wechselgesang der Messe an den christlichen Hauptfesttagen entwickelte, als Schöpfung der Kirche selbst vor einer Verurteilung durch kirchliche Schriftsteller sicher. Die Evangelisten waren seine Dichter, Geistliche seine Schauspieler, der Altarplatz seine Bühne. Solange es sich in den ernsten Gottesdienst einfügte, Teil der Liturgie war, fand es die stumme Anerkennung des Selbstverständlichen, es lag kein Grund vor, darüber mehr zu sagen oder gar niederzuschreiben, als was in den Ordinarien zu finden ist. Denn die als Engel und Marien verkleideten Priester waren Gegenstand der Andacht und Verehrung ebenso wie der Christus aus Holz oder Stein am Altar; und so wenig es einem Christen, Kleriker oder Laien, eingefallen wäre, an dem Gottesbild als an einem Werk von Menschenhand Kritik zu üben, in ihm etwas anderes zu sehen als den Gottessohn, dem der Kniefall gebührte — so wenig konnte einer dieser andächtigen Menschen den Gesang der Engel und Marien als Dichtung, ihr Kommen und Gehen als Schauspiel betrachten. „Der Gedanke, in der Kunst eine eigene Sphäre des menschlichen Geistes zu sehen, lag ihnen weltenfern. Die mittelalterliche Literatur kennt kein Interesse für die Kunst um ihrer selbst willen[1]". Dies gilt auch für das Schauspiel, das erst durch Inhalt oder

[1] Albert Dresdner, Die Kunstkritik. Ihre Geschichte und Theorie. I. Teil. Die Entstehung der Kunstkritik. München 1915. S. 62.

Darstellung Widerspruch erwecken mußte, um in der Literatur überhaupt ein Echo zu finden.

Und schnell genug zog es sich das Mißfallen ernster Zuschauer und den Fluch eifernder Rigoristen zu.

Dem feierlichen Schreiten der Marien verband sich bald der Wettlauf der Jünger Petrus und Johannes zum Grabe, und der rasche Lauf der durch die Chorröcke gehinderten Geistlichen mag schon als erste komische Bewegung zum Lachen gereizt haben. Und dann kam der Salbenkrämer, aus dem der Witz eines frommen Bruders einen quacksalbernden Wunderdoktor machte, der sich mit seinem keifenden Weib um den Preis des Öles stritt; und zu diesem geistlichen Ciarlatano trat der rechte Arlecchino in dem Knecht, der für die Eheschmerzen seines Herrn ein Mittel weiß.

Auch das schlichte Krippenspiel der Weihnacht wurde im Laufe der Zeit mit komischen Zutaten durchsetzt. Der grausame Tyrann Herodes trat in den Mittelpunkt des Dreikönigsspieles, und seine Hofhaltung gab den Narrenspossen übermütiger Klosterschüler scheinbare Berechtigung, von der zweifellos auch die Höllenbewohner weitgehendsten Gebrauch machten.

Aber diese weltlich-komischen Zutaten rufen nun nicht eine Kritik hervor, in der Form etwa, daß man die Übertreibungen dieses oder jenes Darstellers rügt oder den Text bemängelt. Man billigt vielmehr diese Elemente, vorausgesetzt daß sie nicht die ernsten Teile überwuchern, als ein willkommenes Mittel, den Kirchenbesuch zu fördern. Die Geburt Christi, das Herodesspiel, das Auftreten der Weisen, die Rachelszenen werden ausdrücklich als »honestae repraesentationes et devotae« bezeichnet: »cum talia ad devotionem potius inducant homines quam ad lasciviam vel voluptatem[1]«.

Die Verbote aber, die jetzt entstehen, richten sich gegen die Parodierung des Kirchenzeremoniells, gegen den Knabenbischof und derlei Unsitten, die zwar mit Mitteln des Theaters (Masken, Verkleidung) ausgeführt werden, aber doch nicht als Schauspiele anzusehen sind.

[1] Greizenach I², 94 f.

Diese Scheidung zwischen dem erlaubten liturgischen Drama und den verpönten theatralischen Künsten der Kleriker findet sich, wie in den meisten kirchenbehördlichen Edikten und Dekreten, auch in einem der wenigen Urteile persönlicherer Prägung aus jener Zeit: in den Schriften Herrads von Landsberg[1].

Die Verfasserin des Hortus deliciarum und formschöner lateinischer Gedichte, Äbtissin in Hohenburg, wo schon unter ihrer Vorgängerin Relindis im Kreise geistlicher Frauen lateinische Sprache und Poesie, Musik und Zeichenkunst gepflegt worden waren, gibt uns in dem Vergleich mit dem liturgischen Drama früherer Tage zugleich ein (natürlich ethisches) Werturteil über die dramatischen Vorstellungen gegen Ende des 12. Jahrhunderts. „Wohl mögen frühere Kirchenhäupter", sagt sie, „für den Dreikönigstag oder die Oktave religiöse Vorstellungen angeordnet haben, in der Art etwa, wie der Stern die Magier zum Christuskind leitet, Darstellungen von Herodes' Grausamkeit, der Absendung seiner Kriegsleute, vom Wochenbett der heiligen Jungfrau, von der Ermahnung des Engels an die Magier, nicht zu Herodes zurückzukehren, und andere Begebenheiten aus der Geburtsgeschichte Christi. Was aber geschieht heute in manchen Kirchen? Nicht die hergebrachte religiöse Form, nicht ein Akt der Verehrung ist das mehr, sondern Irreligion und Ausschweifung stellt sich mit jugendlicher Zügellosigkeit dar. Die Geistlichen ziehen mit vertauschten Kleidern als ein Trupp Soldaten daher, und man kann die Priester nicht von Soldaten unterscheiden. In ungehöriger Zusammenkunft Geistlicher und Weltlicher wird das Gotteshaus durch Fressen und Saufen, Possenreißen, unziemlichen Scherz, durch Waffengeklirr, durch die Gegenwart frecher Dirnen, durch der Welt Eitelkeit und Unordnung jeder Art entweiht".

Wiederum: Sittenkritik. Was für die Geistlichen als Schauspieler ein Lob sein sollte: daß sie die Soldaten so echt darstellen, das muß der frommen Frau ein Greuel werden, da sie die Verkleidung, offenbar außerhalb des kirchlichen Schauspiels, zu frechen Scherzen mißbrauchen. Ihre tadelnden Worte treffen

[1] Creizenach I², 58 ff.

also nicht das christliche Schauspiel, sondern allerlei Auswüchse, unter denen wir vielleicht — ebenso wie in manchen Konzilbeschlüssen — „private" Theaterveranstaltungen der jungen Kleriker suchen dürfen, von denen auch Herrads Zeitgenosse Gerhoh von Reichersberg berichtet.

Gerhoh[1], den die späte Übersetzung der Welserschen Chronik von Augsburg einen „sehr häfftigen Mann, nicht wenig berhümpt" nennt[2], war eine jener in der Kirchengeschichte häufig wiederkehrenden Naturen, die in der Jugend ihr lebhaftes Temperament mit zügellosem Ungestüm sich austoben lassen, um in späteren Jahren mit gleicher Leidenschaft Askese zu predigen.

Als Leiter der Stiftsschule zu Augsburg hatte er, wie er schreibt, an den theatralischen Spielen, welche die Schüler im Refektorium zu veranstalten pflegten, lebhaften Anteil genommen, ja er war, wenn man seine Worte nicht nur als übertreibende Selbstanklage ansehen will, die Seele dieser Veranstaltungen gewesen, bei denen unter anderem auch der Kindermörder Herodes dargestellt worden war. Voll Abscheu und in tiefer Zerknirschung wendet sich aber der würdige Propst in seinem Psalmenkommentar und eingehender noch in seinem Werk »De investigatione Antichristi« (1161/2) gegen das Theaterspiel. Und er begnügt sich keineswegs damit, die Mummereien und ausgelassenen Parodierungen der Schüler zu mißbilligen, er verurteilt die Schauspiele überhaupt; auch das, was eine Herrad gelten ließ: die Wiege des Erlösers, das Schreien des Kleinen, das mütterliche Gebaren der jungfräulichen Wöchnerin, der flammende Stern, der Kindermord und die klagende Rachel sind ihm ein Greuel. Und die Aufführung eines Antichrist-Spieles gibt ihm Gelegenheit, gleich Tertullian und auch mit dessen Mitteln, die Kleriker zu warnen, die da meinten, sie stellten den Antichrist nur dar, während sie der Teufel doch schon tatsächlich besitze und aus der erdichteten Rolle schlimmste Wirklichkeit geworden sei.

[1] Creizenach I², 68, 76, 94 ff.

[2] Chronica Der Weitberümpten Keyserlichen ... Reichs Statt Augspurg ... nach dem Lateinischen des Marx Welser d. J.) ... durch Engelbertum Werlichium, der Historien Liebhabern, Franckfurt a. M. 1595 Ander Theil. S. 50.

Er führt das Beispiel eines Klerikers an, der den Elisa spielte und nicht nur scheinbar starb, sondern wirklich tot liegen blieb. Es kommt Gerhoh, der selbst tief im Aberglauben von der Besessenheit steckt, darauf an, die Gefahr zu zeigen, die in der Verkörperung des Bösen, ja in jedem Vertauschen des Wirklichen mit dem Erdichteten, wie es das Schauspiel fordert, verborgen lauert, die Seele des Menschen anzufallen. So gibt er statt Kritik des Schauspiels eine mittelalterliche Psychologie des Schauspielers im Gewand doktrinärer Polemik. Und zwar vom Standpunkt der reformatorisch-asketischen Richtung aus, die in der Mitte des 11. Jahrhunderts als Reaktion gegen die im vorangegangenen Zeitraum stark hervorgetretene Verweltlichung der Kirche eingesetzt hatte. Seine Äußerungen haben also ebensowenig als Zeugnis für die allgemeine Anschauung vom kirchlichen Theater zu gelten wie etwa für eine spätere Zeit der englische »Tretise of miraclis pleyinge[1]«, der ebenfalls einer reaktionären Bewegung, der wiclifitischen Reformation am Ende des 14. Jahrhunderts seine Entstehung verdankt und mit ähnlichen Mitteln gegen die Schauspiele ankämpft.

Die angeführten Urteile über das liturgische Drama und seine Ausgestaltung im Rahmen des Gottesdienstes behandeln eine innere Angelegenheit der Kirche. Es fehlt der Abstand des Betrachters vom Objekt, der eine der Vorbedingungen zur Entstehung einer Kritik ist, und der schon mit dem Austritt des Dramas aus dem Gotteshaus auf den Marktplatz und dem langsamen Aufblühen eines Laienschriftstellertums in Erscheinung zu treten begann. Denn wenn auch weiterhin in den Kirchen gewisse liturgische Dramen aufgeführt wurden, wenn auch noch 1471 der Bischof Wedego von Havelberg »de ludis tollendo« schrieb[2]: die Entwicklung in theatergeschichtlicher Hinsicht liegt doch bei den Schauspielen, die sich von der Kirche zuerst räumlich, langsam auch inhaltlich lösten. Und das Echo ihrer Wirkung müssen wir nicht mehr in den Präzeptorien, sondern in den Chroniken suchen.

[1] Chambers II, 102. [2] Creizenach I², 200.

Zweites Kapitel.

Bürgerspiel und Chronik.

In den neuen Schauspielen, nicht mehr lateinischen Kulturdramen, sondern Bürgerspielen in der Volkssprache, spiegelt sich die allgemeine Entwicklung zu einer Laienkultur hin, die schon im 13. Jahrhundert einsetzte, ebenso wieder wie in den Chroniken, die uns von diesen Spielen Kunde geben.

Das erstarkende Bürgertum brauchte die Sprache der Allgemeinheit als Verständigungsmittel in allen politischen und geschäftlichen Angelegenheiten; und es entstand eine deutsche (außer-poetische) Literatur, deren beträchtlichen Bestandteil die Chroniken und chronikartigen Tagebücher einzelner Persönlichkeiten ausmachen. Bisher hatten die Geistlichen allein das Schrifttum verwaltet, sie waren die Geschichtschreiber gewesen. Nun traten neben sie die Bürger, die (meistens in deutscher Sprache) die Daten und Begebenheiten der Gemeinde in einer Stadtchronik aufzeichneten.

Kritik kennt diese Geschichtschreibung nicht. Der Verfasser tritt völlig hinter seinen Stoff zurück, reiht die Berichte der Tatsachen aneinander, ohne persönlich Stellung dazu zu nehmen. Auch fehlt fast immer das Gefühl für Art- und Wertunterschiede der mitgeteilten Tatsachen: neben den Bericht von einem Welthandel, der auch auf die städtischen Verhältnisse gewirkt hat, tritt, mit der gleichen Ausführlichkeit und im gleich wichtigen Ton behandelt, die Erzählung vom blutigen Ausgang eines Ehezwistes; und neben der gewissenhaften Buchung eines Wettersturzes steht die — nicht minder wichtige — Notiz einer dramatischen Aufführung, die ja gleich anderen Festen als Stadtereignis in den Rahmen des Chronikenbildes gehört.

Daraus ergibt sich von vornherein, daß es sich bei diesen Mitteilungen über das Theater nicht um Theaterkritik handelt. Wohl aber um Theaterreferate. Und innerhalb dieser Referate läßt sich eine gewisse Abstufung feststellen, die in der Art und der Wirkung des betreffenden Spieles, mehr wohl noch in dem jeweiligen Ausdrucksvermögen des Chronisten, seinem (bewußt oder unbewußt) beschränkten Stil begründet liegt.

Von den bloßen Aufzählungen der Aufführungsdaten, denen allein das Darstellungsvermögen des Chronisten beikommen kann, steigt die Entwicklung zur Berichterstattung, deren gefühlsmäßig gebildetes Urteil in einem konventionellen Beifalls- oder Tadelswort Ausdruck findet, und endet — freilich nur auf dem für diese ganze Entwicklung des Schauspiels fruchtbareren Boden Frankreichs — bei dem sachlichen Urteil des Fachmannes oder Theaterliebhabers, der die Eigenart der dramatischen Aufführung als solcher erkennt und die Bedeutung des Einzelnen, weil er um die Zusammensetzung des Ganzen weiß, werten kann.

Noch vor die so bezeichneten Grenzen der chronikalen Theatermitteilungen sind die Berichte zu stellen, die eine dramatische Aufführung nicht um ihrer selbst willen erwähnen, sondern durch die außergewöhnlichen Begleitumstände bei der Aufführung veranlaßt werden. Wir würden von der Aufführung eines Dramas von den klugen und den törichten Jungfrauen (Eisenach 1321) keine Kunde haben, wenn nicht (angeblich) infolge dieses Spieles Markgraf Friedrich mit der gebissenen Wange erkrankt und gestorben wäre. Mit dem Bericht von dieser Wirkung des Schauspieles gibt zwar der Chronist eine indirekte Kritik der Aufführung, tatsächlich aber ist es ihm gewiß nicht zum Bewußtsein gekommen, daß die besondere szenische Darstellung die Wirkung hervorrief, und er schweigt denn auch völlig über diese Darstellung und ihre Einzelheiten[1].

Ähnlich verhält es sich mit dem Bericht von der, soviel wir wissen, ersten öffentlichen Aufführung eines Dramas, die im Jahr 1204 in Riga stattfand[2]; hier findet das Spiel nur im allgemeinen religionspolitischen Zusammenhang Erwähnung, und man kann höchstens in der Schilderung von der allgemeinen Wirkung des Spieles eine indirekte Kritik der Aufführung sehen.

Hierher möchte ich auch gleich die wenigen Chronikenberichte stellen, die sich mit den polemischen Fastnachtsspielen der Reformationszeit befassen. Besonders der Dominikanermönch Grunau, ein fanatischer Reformationsfeind, gibt in seiner Chronik[3]

[1] Creizenach I², 121 f. [2] Creizenach ebd. 64 f.
[3] Creizenach III, 250 ff.; Bolte, Danziger Theater 1 ff.

ausführliche Schilderungen „Von sonderlichem Fastnachtspiell in Preußen“ (so überschreibt er Tract. XXII, § 17 der Chronik), Spielen oder auch nur Aufzügen in Danzig, Elbing und Königsberg, bei denen Luther eine klägliche Rolle zu spielen hatte. Diese ganze „lecherliche und lesterliche narheitt“ findet nur Aufnahme in der Chronik, weil sie dem polemischen Geist Grunaus willkommen war. Ihr Thema, nicht ihre Ausführung geht ihn an.

Sieht man von diesen mittelbaren Theaterreferaten ab, so bleiben zunächst die einfachen Aufführungsnotizen, die keinen anderen Zweck haben als den, das Ereignis der Aufführung wie jedes andere wichtige Geschehnis den Annalen einzuverleiben. In der Chronik des Laurencius Boßhart etwa[1], der die Geschichte seiner Heimat Winterthur aufzeichnete, heißt es zum Jahre 1470: »Anno domini 1470 hat man ze Winterthur das erst osterspiel unnsers herren liden“. Zum Jahre 1482: „Im selben jar hat man ze Winterthur das annder osterspiel unsere herren liden im osterfirtagen“. Zum Jahre 1518: »Anno domini 1518 in osterfirtagen begieng man ze Winterthur das liden Christi. Es waret zwen tag und costet die statt vil. Es war das drit osterspil“. 1530: »Anno domini 1530 am 20 tag Februarij, was Sonntag vor der pfaffenfaßnacht, hatt man ein spil ze Winterthur, die zähen alter, und was Cunrad Schmidt, sigrist, der allt bruder, der alles alltere laster strafft.“ Und schließlich 1531, in der charakteristischen Zusammenstellung „Vom wärter und eim spil ze Winterthur“: . . . „ein comedij spillt: Eunuchum Terencij, die von kleinen knaben gar suber in latin gespillt, köstlich angelegt, uff dem nuwen buß vor aller mänge gehanndlet ward . . .“.

Diese Mitteilungen, die sich in gleicher Art, wenn auch an Umfang und Inhalt verschieden, in vielen Chroniken finden, enthalten zwar keine Kritik, zeugen aber von dem Interesse an den Aufführungen und der Art der Auffassung, zumal in einem späteren Stadium, wenn der Chronist die Kosten, die das Spiel

[1] Hrsg. v. K. Hauser, Basel 1905 in: Quellen zur Schweiz. Ref.-Geschichte, III, S. 46, 59, 86, 181, 240.

verursacht hat, erwähnt, dann einen oder den anderen der Mitwirkenden anführt, anderwärts auch die Örtlichkeit der Aufführung nennt und eine genauere Beschreibung der Aufbauten und der ganzen Zurüstungen gibt, wie etwa der Hildesheimer Chronist Johannes Oldecop[1], und schließlich ein Wort des Beifalls hinzusetzt, „suber gespillt" und „kostlich angelegt".

Wie steht es nun aber mit diesen zahlreichen Beifallswörtern, die auf den ersten Blick eine persönliche Stellungnahme des Chronisten zu bedeuten scheinen? „Man hat gehalten ein treffliches spil", „ein hüpsch spil ist gehalten worden": ist das Chronisten-Kritik? Nein. Die Worte gehören nicht dem Zuschauer, sondern dem Dichter an, besser noch: dem Spiel selbst. Wie man vom lateinischen Drama der Kirche sagte: ludus honestus de purificatione usw., so von den deutschen Stücken „ein hüpsch spil"; und als man die Dramen erst in Druck ausgehen ließ, stand auch das „hüpsch spil", „herrliche Tragedi", „klägliches Trauerspiel" und „erbärmliche Tragödie" auf dem Titelblatt. Es sind stehende Beiwörter, die zu dem Begriff „Spiel" gehören, und die der Chronist ohne Überlegung und ohne die Absicht eines Werturteils wiedergibt.

Und ebensowenig enthalten die häufig wiederkehrenden Worte „zierlich", „köstlich" u. a. in Verbindung mit „agiren", „stellen", „spielen" ein Urteil des Berichterstatters. Der allgemeine Sprachgebrauch, die Spracharmut und das Unvermögen, Fühlen und Denken auszudrücken, zwingen die Chronisten zu diesen Worten. „Ördentlich zierlich vndt lieblich agiret" wurden biblische Dramen in Löwen 1494 nach Carolis Hennebergischer Chronik[2]. „Seer eerlich und zijrlich mit groten unkosten" spielte man 1498 in Dortmund ein Johannesspiel; in anderen Jahren schreibt derselbe Chronist, Dietrich Westhoff, daß die „dreplichen Burger" ihre Spiele „seer herrlich" agiert haben[3]. „Gantz zierlich" heißt es 1535 in Stumpffs Schweizer Chronik[4], „gar zier-

[1] Hrsg. v. Karl Euling. Bibl. d. Lit. Ver. Stuttg. Bd. 190.
[2] Archiv für Literaturgeschichte 9, 29.
[3] Chroniken der deutschen Städte. Bd. 20, 364; 368; 377.
[4] Bachtold 319.

lich" 50 Jahre später in der Chronik von Schwaz in Tirol[1]. Und daß diese Ausdrucksweise nicht nur im Süden üblich war, zeigt Hederichs Chronik von Schwerin[2], die ebenfalls berichtet, die Komödie vom Fall Adae und Evae sei „ganz zierlich agiret" worden.

In gleicher Weise werden honorifice, laudabiliter, solempniter, sumptuosus, herrlich, ehrlich, köstlich gebraucht. Ulrich von Richentals Chronik des Konstanzer Konzils[3] berichtet von Schauspielen, die am St. Timotheustag 1477 im Quartier der englischen Bischöfe während der Mahlzeit aufgeführt wurden. Nach kurzer Inhaltsangabe heißt es: „Das machtend sy alles mit vast köstlichem gewand und mit großen güldinen und silbrinen gürteln und machtend das mit großer gezierd und mit demuot". Auch dieser letzte Ausdruck findet Parallelen in Worten wie: „mit großem ernstn und andacht" (Hall 1511[4]) und „fast hüpsch und barmherziglich gespielt" (Gebweiler 1520[5]). Bei der zweiten Aufführung schreibt Ulrich von Richental — bezeichnend für die Auffassung des Spiels und den Wert des Beiwortes — zuerst vom Essen, es sei „vil costlicher dann vor" gewesen und danach vom Spiel gleichfalls „vast vil köstlicher dann vor". Ja selbst dann, wenn der Berichterstatter offenbar einen besonders starken Eindruck gewonnen hat, klammert er sich hilflos an die hergebrachten Worte, wenn er von der außerordentlichen Aufführung berichtet. So der Bieler Chronist Benedikt Rechberger[6], Glaser, Kirchmeier und Herrenschreiber der Stadt, der uns von den Aufführungen der Dramen Jakob Funkelins getreue Berichte hinterlassen hat. Für gewöhnlich begnügt er sich mit trockener Aufzählung der Tatsachen und der Namen der Mitspieler. Im Jahre 1553 aber, als man Funkelins „Esther" darstellte, veranlaßte ihn die Pracht und Mannigfaltigkeit der Aufführung zu einem besonderen Zusatz in seiner Chronik: „und hatt mans in der burg gespilt und das ganz hüpsch zierlich und köschlich; des

[1] Wackernell CCXXXIV.
[2] Bärensprung in: Jb. d. Ver. f. Mekl. Gesch. u. Altert. Bd. I, 86.
[3] Hrsg. v. Buck. Bibl. d. Lit. Ver. Stuttg. Bd. 158, 97 f. u. 99.
[4] Wackernell CCXXXIII. [5] Alemannia 17, 154.
[6] Baechtold, Anm. S. 92 ff.

glichen ist vornacher in Bielln nit gespilt worden". Der Zusatz gibt zweifellos ein Werturteil des Chronisten. Und noch klarer zeigt sich das in einem Fall, in dem einmal nicht der Chronist von dem Spiel seiner Mitbürger mit selbstverständlichem Lobe zu berichten hat, sondern der Städter eine Bauernkomödie „kritisiert". Ulrich Meyer, Schreiner von Beruf, Säckelmeister der Stadt Winterthur, der die Aufführungen in der Stadt 1549 und 1566 in der üblichen farblosen Art verzeichnet, schreibt zum Jahre 1557 von einem Spiel zu Wulfingen. Er gibt zuerst „summa und argument" und fügt hinzu: „Und die Wulfinger hand es suber und wol gespilt, daß menklich nit hett glaubt, daß die buren ein sölich spil hettind künnen anreisen und spilen, also wol ist es inen angestanden[1]".

Diese Form der Berichterstattung beschränkt sich nicht auf Deutschland: dem „gar herlich und triumpfisch" in Anton Haffners Solothurner Chronik[2] entspricht das »chose fort triomphante et magnifique« des Chronisten, der die Passionsaufführung zu Compiègne 1539 schildert[3]; und in Utrecht spricht man von »een sueverlic batement[4]« so wie man in Deutschland schreibt: „gar suber gespilt".

Und die gleiche Art des „Theaterreferats" zeigen neben den Chroniken die wenigen persönlicheren Bemerkungen über Theateraufführungen in Tagebüchern und Briefen. Die bekannten Aufzeichnungen des Frankfurter Patriziers Job Rohrbach[5] begnügen sich nach einer Aufzählung der Figuren, die hier wie überall das Wichtigste ist, mit dem Vermerk: »persone bene ornate cum vestibus ac similibus que decebant«. Der Ritter Arnold von Harff erwähnt in der Beschreibung seiner Pilgerfahrt ein Passionsspiel, das am Karfreitag 1497 in Rom im Kolosseum aufgeführt wurde, und sagt davon: „dat gynck allet zo mit leuendichen luden, as dat geysselen crucigen ind wye sich Judas erhangen hatte. dit waeren allit rijscher lude kinder, den

[1] Baechtold 259.
[2] Baechtold, Solothurner Programm 1874, S. 7.
[3] Petit de Julleville 2, 136.
[4] Makropedius, Rebellae, ed. Bolte, VII.
[5] Froning, Drama des Mittelalters. Kürschner, Bd. 14, 542.

it gar ordentlich ind coestlich aeff gynck[1]". Und ebenso im Banne der bloßen Tatsachen bleibt noch 1616 Thomas Mallinger, wenn er schreibt, daß „zuo Endingen ein statliche Comedia gehalten worden", den großen Zulauf von Menschen aus der ganzen Umgebung erwähnt und hervorhebt, daß „darbey auch stattliche instrumentalis und vocalis musica gehalten worden[2]".

Auch Künstler machen keineswegs eine Ausnahme in der Art ihrer Betrachtung der Spiele und im Ausdruck ihrer Aufzeichnungen. Am 19. August 1520 sah Dürer in Antwerpen den „Ommeganck", den großen Prozessionsumzug an Mariä Himmelfahrt, der sich in vielen Teilen dramatisch gestaltete, und sein Tagebuch enthält darüber ziemlich ausführliche Notizen[3]. Er zählt die Zünfte auf, die an dem Umzug teilnahmen: „ein Jeglicher nach sein Stand auf das Köstlichs bekleidet". Von den Einzelfiguren heißt es: „Und in diesen Umgang war gar viel freudenreichs Dings gemacht und gar köstlich zugerichtt. Dann do führet man viel Wagen, Spiel auf Schiffen und andern Bollwerk. Darunter was der Propheten Schaar und Ordnung, darnach das neu Testament, als: der englisch Gruß, die heiligen 3 König auf großen Kameelthieren und auf andern seltsamen Wundern reitend, gar artig zugerichtt, auch wie unser Frau in Egypten fleucht, fast andächtig, und viel ander Ding, hie um Kurz willen unterlassen. Auf die Letzt kam ein großer Drach, den führet S. Margareth mit ihren Jungfrauen an einer Gürtel, die was forder hübsch. Der folget nach S. Georg mit seinen Knechten, gar ein hubscher Küriſſer. Auch ritten in dieser Schaar, gar zierlich und auf das köstlichs bekleidet, Knaben und Mägdlein auf mancherlei Landsitten zugerichtt, anstatt mancherlei Heiligen." Auch hier also nur eine Aufzählung der Stationen, wie sie sich wohl dem Malerauge besonders einprägten. Als er im Mai des nächsten Jahres nicht näher bezeichnete

[1] Die Pilgerfahrt des Ritters Arnold von Harff usw., hrsg. v. E. von Groote, Cöln 1860, 31.

[2] Das Endinger Judenspiel. ed. Karl von Amira. Braunes Neudrucke Bd. 41, 3.

[3] Lange und Fuhse, Dürers Schriftlicher Nachlaß. Halle 1893, S. 117 ff.; Voigtländers Quellenbücher Bd. 25, 61 u. 88.

Spiele sah, schreibt er nur: „Darauf hab ich gesehen zwei hübsche Spiel, sonderlich das erste fast andächtig und geistlich".

Und noch farbloser sind die Bemerkungen des Komponisten Jakob Regnart, der seit 1582 in Diensten des Erzherzogs Ferdinand stand und zur Tauffeier der Tochter des Erzherzogs, aus deren Anlaß auch das »Speculum vitae humanae« Ferdinands entstand, Motetten und Gesänge komponierte[1]. Er berichtet von der Aufführung brieflich: „Die Comedia ist Sontag nachmittag gehalten worden, darbei die Fürsten groß gefall und kurzweil gehabt, dann es ist alles lustig ergangen". Wie leer und nichtssagend diese Worte sind, geht auch daraus hervor, daß er kurz vorher, als er von der Abfassung der Komödie spricht, auch nur zu sagen hat: „dann Ir Durchl. hatt auf diesen khindtsthauff und zu erfreyung aller Fürsten und Herrn ein Comedia erdicht und gemacht, welche gar lustig und kurzweilig ist."

So reich die Quellen für die Theatergeschichte fließen, so ärmlich ist das, was wir an auch nur referierenden Bemerkungen über Theateraufführungen schöpfen können. Es sind durchweg Zufallsurteile von Berichterstattern, die entweder als Handwerker und brave Bürger die Spiele ihrer Mitbürger buchen wie Hochzeit und Tod des Nachbarn, oder gelegentlich Geistliche, für die der Wert der Aufführung nur in der religiösen Wirkung liegt. Jedenfalls sind sie aber alle Laien in dem Sinn, daß sie nicht am Spiel beteiligt sind, nicht Kenntnis von den Schwierigkeiten einer Einstudierung, eines Bühnenaufbaus, einer Regie bei solchen Massenaufführungen haben, Schwierigkeiten, wie sie uns aus dem reichen Luzerner Aktenmaterial bekannt sind. Wir müssen bedauern, daß gerade über die so prunkvollen Luzerner Spiele die Chronisten schweigen. Die einzige „Kritik" über diese Aufführung ist nicht eben literarischer Art: Abt Ulrich von Einsiedeln, der 1584 das Luzerner Spiel besuchte, schrieb in sein Rechenbuch: „6 Kronen gen Luzern an das spyl. Hät wol mögen erspart sein[2]".

Aber schon 40 Jahre vorher war in Sachsen in dem Schul-

[1] Euphorion V, 470.

[2] Franz Leibing, Die Inscenirung des zweitägigen Luzerner Osterspieles usw. Elberfeld 1869. S. 5.

meister Greff dem alten Drama ein ernsthafter Kritiker erstanden, der mit den Erfahrungen und Regelkenntnissen einer neuen Dramatik an das alte Spiel herantrat. Eine große Anzahl der Schweizer Chronistenstimmen beziehen sich ja auch schon nicht mehr auf die alten Passionsspiele, sondern auf die neuen, von Schulmeistern verfaßten und meistens auch inszenierten Volksdramen. Bei ihnen drängten pädagogische Tendenzen häufig in den Vordergrund und unterbanden eine so großartige Entfaltung der Spiele, wie sie etwa Frankreich erlebte. Ein Seitenblick auf die französischen Verhältnisse mag zeigen, wie hier die Entwicklung vom Bürgerspiel zum selbständigen Theater eine kritischere Stellungnahme der Chronisten hervorrief.

Von vornherein betonen die Berichte viel mehr das bunte Bühnenbild: »tous les personnages estoient habillés de velours, draps d'or, satin et daultres de soye de diverses couleurs et n'y avoit personnage qui ne fut habillé de different habit, qui estoit chouse admirable et delectave a veoir«, sagt der Bericht von einer Aufführung in Compiègne 1539[1], und derlei Schilderungen finden sich in großer Zahl in den Chroniken mit charakteristischen Varianten. Jede Maschinerie wird besonders vermerkt. Die Schauspieler werden gelegentlich besonders gerühmt: »hommes graves et qui scavaient si bien feindre par signes et gestes les personnages qu'ils representaient, que la plupart des assistants jugeaient la chose estre vraie et non feinte[2]«. Auch das Auftreten von Schauspielerinnen veranlaßte ein besonderes Wort des Chronisten: »Françoise Buatier, qui jouait le rôle de la mère du Christ, par les gestes, la voix, la prononciation, le débit, sut charmer tous les spectateurs au point d'exciter une admiration générale; la grâce et la beauté s'ajoutaient chez elle au bien dire[3]«. Die Metzer Chroniken wissen auch bereits von einem Virtuosen der Frauenrollen zu erzählen, dem jungen Aachener Barbier Lyonard, der 1485 und 1486 in Metz auftrat[4]. Es ist interessant,

[1] Petit de Julleville II, 136. [2] Petit de Julleville II, 133.
[3] Petit de Julleville II, 127.
[4] Petit de Julleville II, 48 und 52 f.; außerdem die Zusammenstellung bei Teichmann, Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins 20, 295 ff.

hier die kritische Stellungnahme des Chronisten zu beobachten. Bei seinem ersten Auftreten, als er die heilige Barbara spielte, fand er großen Beifall. »Il tenoit si bonne faconde et maniere avec si bonne mine et gestes avec ses pucelles, qu'il estoit a chescun agreable et n'estoit possible de mieulz faire«. Man „riß" sich um ihn und eine reiche Witwe wollte ihn zum Erben machen! Als er aber im nächsten Jahre die heilige Katharina darstellte, war der Beifall geringer. »Le mystere de Sainte Catherine ne fut pas si agreable au peuple«, sagt der Chronist, nachdem er noch einmal an den Erfolg des Vorjahres erinnert hat, »parce que ledit Lyonard avoit desja un peu mué sa voix, et avec ce les personnages et la rhetorique ne le langaige n'estoient point si bien aornez comme ceulx du jeu et mistere de Sainte Barbe«. Auch diese Zeugnisse sind Laienkritik. Aber in wieviel höherem Maße drückt sich darin der kritische Sinn, kritisches Auge und Ohr aus, als in den deutschen Berichten! Natürlich eine Folge der Entwicklung des französischen Theaters. In Deutschland geriet das biblische Drama in die Hände der Schulmeister, in Frankreich entwickelte es sich aus den Bürgerspielen zum Prunk der Renaissancefeste, und ein Jean Bouchet, Freund Rabelais' und Jünger des neuen Geistes, widmete ihm seine Talente. Hier blieben auch die Chroniken nicht kritiklose Tagebücher, ja selbst in einer Reimchronik kritisierte Guillaume le Doyen, Notar in Laval und großer Theaterfreund, eine Aufführung 1511, indem er unter anderem von den Darstellern schreibt:

»Tous volant bien hault et bas,
Fors sainct Michel qui cheut a bas[1]«.

Derartige Äußerungen fehlen in Deutschland im Rahmen der hier betrachteten Literatur. Das Theater ist noch nicht selbständig geworden, die Trennung von Subjekt und Objekt, von Zuschauer und Darstellung ist noch nicht in dem Maße vollzogen, daß eine Kritik entstehen kann. Das Theater ist den Fesseln der Kirche (religiöse Stoffe) noch nicht völlig entwachsen. Dem Zuschauer aber fehlt noch die Erkenntnis des Theaterwesens als einer eigenwertigen, künstlerischen Äußerung.

[1] Petit de Julleville II, 101.

Und das besonders auch den Fastnachtspielen gegenüber, also gerade der Form des Theaterspieles, bei der die religiöse Fessel gefallen war, so daß diese eine Hemmung zu kritischer Äußerung fehlte. Aber wem in Nürnberg konnten denn die Fastnachtspiele der Rosenplüt, Folz und Sachs etwas anderes als Handwerkerbelustigungen scheinen? Nur eine kritische Stimme wurde hier laut: die des Rates. Und, wie es gar nicht anders zu erwarten ist: es handelt sich nicht um eine Kritik als freie Wertung des Spieles als solchem. Der Zensurstift wird hier zugleich kritische Feder. „Das vasnachtspil, darinnen ein babst in aim chormantel get und im ein dreifach creütz wirdet vorgetragen, ganz abstellen . . . so der gaistlichait ze neid sein mög[1])". „Hans Sachsen auf die beschehen erkundigung sein spil vom abt und ainem edelman, der in gefangen, weils daußen allerlai nachred geveren und mein herrn zu nachtail kumen möcht, weiter ze treiben mit guten worten ablainen[2]". „Linharten Geringsgewendtlein und sein mitverwanten die begert, comedi von der enthauptung Johanns, weils den schwangern weibern und andern abscheühlich zu sehen, mit guten worten ablainen . . .[3]" — also hier beinahe ein ästhetischer Grund. Im wesentlichen sind für den Ratszensor: Ehrbarkeit, Unverfänglichkeit, Ordnung bei der Aufführung die Gesichtspunkte, nach denen er sein „zugelassen" oder „ablain" verfügt, und die Ratsbeschlüsse geben daher ebensowenig Kritik als Selbstzweck, wie etwa die Synodalbeschlüsse einer früheren Zeit.

Aber während diese Zeugnisse sich noch mit dem mittelalterlichen Bürgertheater befassen, hat die Renaissance auch in Deutschland Einzug gehalten. Und eine neue Theaterkunst fordert Beachtung.

[1] Hampe 230. [2] Hampe 233. [3] Hampe 234.

Drittes Kapitel.

Die Schuldramatiker.

Das Interesse, das man in Metz und anderwärts den Persönlichkeiten der Darsteller und der Inszenierung entgegenbrachte, zeugt bereits für den Fortschritt seit den liturgischen Spielen auf dem Weg zum selbständigen Theater. Und die Differenzierung von Theater und Publikum, diese wichtigste Vorbedingung für das Entstehen einer Theaterkritik, war vollkommen, als der Epilogsprecher des wiedergeborenen antiken Dramas sein »Plaudite« in die Menge rief, die nun nicht mehr das Werk der Andacht durch gemeinsames Lied krönte, sondern für ein genossenes Vergnügen durch den Beifall der Hände dankte.

Die Renaissance, die das alte Drama wieder auf eine Bühne stellte, schuf zugleich noch eine weitere Voraussetzung für die Kritik: sie gab aus dem Studium der Antike die theoretischen Kenntnisse, den Maßstab zum Werten des Dramas als Kunstwerk. Aber dieses neue Handwerkzeug wußte man noch für lange Zeit vor dem Theater nicht zu handhaben. Aus dem Studium der Alten war es gewonnen und an den alten Werken probierte man es aus. Oder wagte man sich wirklich einmal an die Kritik eines zeitgenössischen Kunstwerkes, so doch nicht an die vergängliche Theateraufführung, sondern an das bleibende Werk im Buch. Und das war natürlich, solange die literarische Reflexion ebenfalls auf die Äußerung in Buchform beschränkt blieb. Erst Zeitschrift und Zeitung, die das Tagesereignis in den Mittelpunkt stellten, konnten die dramatische Aufführung in ihrer Einmaligkeit berücksichtigen. Bis zu ihrem Erscheinen blieb die Besprechung einer Theateraufführung zufällig wie bisher und die Theaterkritik, latent zweifellos vorhanden, hatte keinen festen Platz im Schrifttum der Zeit.

In Italien fanden die ersten Aufführungen antiker Dramen statt. In den Humanistenkreisen Roms führte Pomponius Laetus die alten Lustspiele in lateinischer Sprache auf. Bedeutsamer noch für die Entwicklung der modernen Bühne wurden die Aufführungen, die mit der Menächmendarstellung vom 25. Januar 1486 in Ferrara begannen, die in italienischer Sprache und

vor einer schauluſtigen Hofgeſellſchaft ſtattfanden. »Dux noster Hercules Estensis primus eas (sc. comoedias) in publicam civium nostrorum laetitiam hilaritatemque post belli et pestilentiae calamitates revocavit«. So ſchreibt rühmend Lilius Gregorius Giraldus, der erſte und bedeutendſte zeitgenöſſiſche Geſchichtſchreiber der Renaiſſanceliteratur[1].

Bald freilich wandelte ſich die Begeiſterung der Humaniſten angeſichts der Entwicklung des neuen Theaters in feindſelige Gleichgültigkeit. Schon das Drama in der Landesſprache hatte man in dieſen Kreiſen mißbilligt[2]. Wie viel mehr noch die Art der Aufführungen, bei denen das ſtreng gebaute Drama durch reiche Ausſtattung, durch das Überwuchern der ſzeniſchen Zutaten, Ballette und Zwiſchenſpiele, ganz erdrückt oder verzerrt wurde! Mit dieſer Schauſpielkunſt hatte die gelehrte Kritik nichts zu ſchaffen. Um ſo lebhafter war die Teilnahme der höfiſchen Geſellſchaft und ſpäter des Bürgertums. Die Höfe wetteiferten, in der Ausſtattung den ſtaunenden Gäſten immer neue Wunderwerke vor Augen zu ſtellen. Und die Berichterſtatter, die ſich für gewöhnlich im Chronikenſtil mit einem »molto mirabili e belli« begnügen, fanden bei dieſem Wetteifer Gelegenheit zu vergleichen und kamen ſo zu einer Art Kritik in Form von Ausſetzungen an den Darbietungen des Nachbarhofes. Wenn etwa der ferrareſiſche Geſandte ſeinem Fürſten von einer Menächmenaufführung in Rom 1502 ſchreibt: »Questa nocte in la Camera de Nostro Signore è stata recitata la comedia del Menechino et con bona di quellui ch'havea la persona del servo, et del parasito, et similmente del scorto, et de la dona de Menechino, ma li menechini non dixero con multa gratia, erano senza maschare, et non gli era scena alcuna: perchè la Camera non era capace« uſw. uſw.[3] — ſo ſpricht aus jedem bemängelnden Wort zugleich das ſchmei-

[1] Giraldus p. 39.

[2] Giraldus p. 40. — Burckhardt, Kultur der Renaiſſance in Italien. 8. Aufl. 1901. II, 33 ff.

[3] Reinhardſtöttner, Plautus, ſpätere Bearbeitungen plautiniſcher Luſtſpiele. Leipzig 1886. S. 52. — Eduard Flechſig, Die Deforation der modernen Bühne in Italien. Leipz. Diſſ. 1894, S. 47.

chelnde Lob der Aufführungen in Ferrara, es zeigt sich doch aber auch, wofür jetzt Auge und Ohr der Berichterstatter durch die neue Kunst geschärft sind. — In Deutschland wurde das neue Drama frühzeitig in die Enge der Schulstuben gezwängt und pädagogischen oder theologischen Zwecken dienstbar gemacht.

Anfangs zwar wollte es scheinen, als sollte ihm von den für die neue Kunst begeisterten Humanisten eine Stätte geschaffen werden, die der des höfischen Theaters in Italien ähnelte. In Heidelberg fand am 31. Januar 1497 die Aufführung von Reuchlins »Henno« den Beifall des angesehenen Humanistenkreises im Hause des Bischofs Johannes von Dalberg. Und, was für die Entwicklung eines öffentlichen Theaters von noch größerer Wichtigkeit hätte werden können: Conrad Celtis (vor ihm auch schon Grünpeck) suchte das höfische Festspiel nach italienischem Muster nach Deutschland zu verpflanzen und ließ vor Kaiser Maximilian prunkvolle Spiele aufführen. Er brachte auch, gleich den Italienern, das antike Drama auf die Bühne: in der Aula der Wiener Universität fanden 1502 Aufführungen der »Aulularia« und des »Eunuchus« statt. »Erat profecto memoria dignissimus actus, antea non visus a me neque ceteris«, schrieb der Freund des Dichters, der Rektor der Universität Dr. Pülinger, in seine Akten[1], das einzige referierende Zeugnis, das uns von der Wirkung, die die Aufführung ausübte, Kunde gibt.

Aber die Versuche Celtis' blieben ebenso ohne Nachfolge wie die Heidelberger Aufführung Reuchlins, von der noch im Jahre 1604 die „Newe Kayser Chronica Michael Sachsens" zu melden weiß: „Anno 1497 ist die erste Comoedi in Teutschland agirt worden / welche Reuchlinus beschrieben hat / zu ehren Johannis von Dalberg / Bischoffs zu Worms / das ward gleich für ein Wunder gehalten: Aber jetzt ist es in Städten und Dörfern gar gemein[2]." Tatsächlich fand der »Henno« in den Kreisen der Humanisten begeisterten Beifall, von dem die Lobgedichte, die dem Werk im

[1] G. Bauch, Die Reception des Humanismus in Wien, Breslau 1903, S. 153.

[2] Newe Kayser Chronica . . . durch Michael Sachsen . . . Magdeburgk MDCXV. Teil IV, 253.

Druck beigegeben wurden, Zeugnis ablegen; Lobgedichte, wie sie uns nun immer wieder als Ersatz für die fehlende „Besprechung" und Kritik in den Büchern im allgemeinen und so auch in den Dramendrucken des ganzen 16. und 17. Jahrhunderts begegnen. „Es war die Mode," sagt ein witziger Geschichtschreiber dieser Sitte in dem ersten Stück der „Ergetzungen der Vernünftigen Seele aus der Sittenlehre und der Gelehrsamkeit überhaupt" (Leipzig 1745), „daß ein Schriftsteller ein Dutzend gute Freunde anwarb, die zu seinem und seines Buches Lobe, das sie gemeiniglich noch nicht gesehen hatten, artige Verse ausarbeiten mußten". Diese Charakteristik trifft durchaus zu: der Dichter und sein Werk werden mit überschwänglichen Worten gepriesen, selten geht man auf Einzelheiten der Dichtung ein. Und bei den Dramen wird so gut wie nie der Aufführung und der Darsteller gedacht. Aber gerade das erste Drama, der »Henno«, macht hier eine Ausnahme. Unter den Lobgedichten befindet sich auch eins, das sich an den Spielleiter Johannes Richartshuser wendet[1]. Der Verfasser dieses »Carmen ad recensorem comoediae«, Adam Werner von Themar, der als Universitätsrektor der Aufführung beiwohnte, lobt die Verkleidung, Mimik und den Chorreigen, um dann den Dichter, dessen Werk die alte Komödie weichen müsse, zu feiern. Hier klingt durch den konventionellen Schwulst humanistischer Lobdichtung wirklich einmal die Freude an der Darstellung:

„Vidi equidem et placuit ficti simulatio sexus,
Gestus et in numeros qui salit arte chorus."

Noch eine andere Humanistenaufführung fand einen ähnlichen Lobredner: der Humanist Heinrich Boger knüpft an eine Aufführung der »Hecyra« des Terenz, die vor 1504 in Rostock stattgefunden haben muß, einen Dialogus laudativus inter Stupentem et Tersicoren, dem er ein Epigramma ad magistrum ludi anhängt[2]. Mit der ganzen Weitschweifigkeit und Vergleichsfreudigkeit dieser Neulateiner wird in einem Gespräch

[1] Holstein, Reuchlins Komödien. Halle 1888. S. 33.

[2] In seiner Gedichtsammlung Etherologium, Rostock 1506, Fol. 193. Dazu: Creizenach II, 54f., Koppmann, Beitr. z. Gesch. d. Stadt Rostock I, Heft 2, 108f. und Krause, Meckl. Jahrb. 47 (1882), S. 111f.

die Anmut, mit der die Knaben in Wort und Gebärde das Spiel dargestellt haben, gelobt. Rom und das alte Theater zu Verona werden zum Vergleich beschworen: »Rursum romuleas populum das cernere scenas, Hildebrande« beginnt das Epigramm an den Spielleiter und schließt mit der Versicherung, daß alle Streitfragen vor dieser Aufführung verstummen müssen: »unum enim cordibus ardor erat«.

Für die übrigen Aufführungen, die, wie wir aus gelegentlichen Andeutungen wissen, von den Humanisten z. B. in Erfurt im engsten Kreise veranstaltet wurden, besitzen wir nicht einmal solche schönrednerischen Versberichte. Das neue Drama fand in Deutschland nicht die öffentliche Bühne, von der es in Italien zur Gesellschaft der Höfe sprechen konnte, um sich nach dem Geschmack dieses Publikums eigenartig zu entwickeln. Das rege Interesse, das man in Deutschland dem antiken Drama entgegenbrachte, blieb vorzüglich wissenschaftlich-pädagogischer Art. Man sah in Terenz[1] nicht so sehr den Theaterdichter, als vielmehr den guten Lateiner, dessen von Cicero gepriesene »elegantia sermonis« in Erasmus von Rotterdam einen neuen Lobredner fand und dessen Werke Melanchthon, Sturm und andere zur Lektüre und Deklamation in der Schule empfahlen. Man kam zwar auch auf diesem Wege in Deutschland zu einem Theater, dem Schultheater, das sich hier wie in keinem anderen Lande reich entfaltete und in einzelnen Fällen — ich denke etwa an Straßburg — das fehlende selbständige Theater zu ersetzen suchte. Aber es haftete ihm doch soviel Pädagogisches an, daß sich die Beteiligten ängstlich nur immer fragten, ob denn auch die erzieherische Wirkung auf die Darsteller und Zuschauer erreicht werde, und die mannigfachen Streitigkeiten um diese Aufführungen drehen sich daher nicht um das eigentlich Theatralische, sondern einzig um diesen pädagogisch-theologischen Zweck. Die Frage: »An ludi scenici scholastici, quales comoediae et tragoediae, sint liciti in bene constituta politia« kehrt in verschiedensten Varianten wieder. Selten wird sie in so liberaler Weise beant-

[1] Vgl. Otto Francke, Terenz und die lateinische Schulkomödie in Deutschland. Weimar 1877.

wortet wie 1604 von dem Marburger Professor Rudolph Goclenius, der nichts Verwerfliches dabei finden kann, wenn die Schüler »plautinas et terentianas meretrices« darstellen[1]. Viele Schulmänner sprechen sich gegen das Maskentragen überhaupt aus, wollen die theatralischen Elemente ganz beseitigt wissen und die Dramen nur als Rezitationsübungen dulden. Wenn dabei „der Überfluß an Teufeln und Narren, sonderlich aber die gar abscheulichen, häßlichen und erschrecklichen Larven"[2] abgeschafft werden sollen, so entspringt solche Verurteilung zweifellos nicht einem, selbst unbewußten, ästhetischen Gefühl, sondern dem schulmeisterlichen Horror vor allem, was dem Ernst der Schule, dem pädagogischen Zweck zuwiderläuft. Erscheint es doch manchem Magister schon verwerflich, als eine Sünde gegen die Erziehungsgebote, daß die Schüler Dramen in deutscher Sprache aufsagten! Aber wollte man ein Publikum fesseln — und bald genug merkten die Schulmeister, daß die Bürger auch ein Eintrittsgeld nicht scheuten, und gewannen also ein Interesse am Zulauf der Menge —, so mußte man schon in der Landessprache reden lassen. Sonst konnte man einen „Theaterskandal" befürchten, wie er sich 1502 bei einer Terenzaufführung in Metz ereignete: das Volk rebellierte gegen die lateinischen Komödianten, und diese mußten sich zurückziehen, wie der Chronist sagt: »il convint que les sieurs dessus nommey (d. h. die geistlichen Darsteller) trouvassent maniere de soy despartir tout doulcement de la place[3]«.

Die deutschen Dramen aber fanden eine dankbare Zuschauerschaft, und wo nur ein Schulmeister sich Poet genug fühlte, eine biblische Historie (nach Luthers Empfehlung) oder einen Schwank in Reime zu bringen und in »actus« zu teilen, da ward ein Schultheater aufgetan. Noch die Zeitungen Gottscheds und seiner Epoche befassen sich eingehend mit diesen Theatern.

Es fragt sich nun, ob diese, von den Pädagogen umstrittene, beim Publikum beliebte Kunstübung, für deren Verbreitung die

[1] Goedeke, Johannes Römhold. Hannover 1855, 374 ff.

[2] Königsberger Visitationsbescheid vom Jahre 1585, zit. bei Schmidt, Schuldrama, S. 74.

[3] Petit de Julleville I, 445.

zahlreichen Dramendrucke und Aufführungsdaten zeugen, auch eine kritische Betrachtung fand. Wo bot sich dazu Gelegenheit?

Die Chronisten sahen wir als Berichterstatter des Bürgerspiels. Aber da auch die Schule und ihr Leben in das Stadtbild gehört, werden auch Schulaufführungen in den Chroniken verzeichnet, zumal als diese die Enge der Schulstube verließen und mit der Volkssprache überhaupt ein volkstümlicheres Gewand anzogen. Die Art der Berichterstattung, die bereits früher charakterisiert wurde, bleibt die gleiche. Kritik üben die Berichte nicht, rühmen nur besondere Ausstattung u. dgl. in herkömmlicher Weise. So etwa der oben schon genannte Dietrich Westhoff, der zum Jahre 1544 in Dortmund schreibt, daß „comedien, tragedien herlich mit kosteln zeirwerke, vruwelen kledern, golt und silver, damit die klerke angedaen und verzijrt, latine gespillet[1]".

Die Theaterbetrachtungen in Tagebüchern bleiben auch für diese Zeit, was sie waren und sein werden: zufällige Äußerungen, die je nach dem Temperament des Verfassers und seines jeweiligen Theaterinteresses mehr oder weniger eingehend eine Aufführung schildern oder allgemein gegen das Theater polemisieren. Für das Schultheater ist die Tagebucheintragung des nachmaligen Hildesheimer Bürgermeisters Joachim Oppermann aus dem Jahre 1603 bezeichnend in der Art, wie sich der Bürger und Ratsherr mit dem Theater auseinandersetzt. Er mißbilligt das Theaterspiel der Schüler aus pädagogischen Gründen, hat Einwände gegen den Theaterbau, der für ihn keinen angemessenen Platz geboten hat, und tadelt schließlich an der Aufführung einer „Abraham"-Komödie die Anstoß erregende Verspottung der katholischen Lehre[2]. Polemik also, keine Kritik.

Für unseren Zeitabschnitt kommen aber neben den bisherigen Schriftwerken, die für Theaterbetrachtungen Raum boten, einige neue Gattungen literarischer Äußerung in Betracht. Da sind zunächst die Festbeschreibungen, nicht eben bedeutende Reimereien

[1] Chroniken der deutschen Städte 20, 450.

[2] Gaedertz, Archivalische Nachrichten über die Theaterzustände von Hildesheim, Lübeck, Lüneburg im 16. und 17. Jahrhundert. Bremen 1888. S. 55 ff.

oder lateinische Hexameter-Ergüsse, die mit vielen Schmeicheleien das Fest am Hof einer Fürstlichkeit beschreiben und dabei auch, sofern ein Drama zur Aufführung kommt, das Theaterspiel in ihren Versen schildern und (natürlich) loben. So rühmt der „teutsche Poet vnd Obrister Prütschenmaister in Österreich", Heinrich Wirre, die Aufführung von Andreas Fabricius' „Samson", die bei der Hochzeit Herzog Wilhelms in München 1568 stattfand, in seiner „Ordentlichen Beschreybung[1]" dieser Festlichkeit mit den Versen:

Aber so gar ain lustig spil /
Das ich auch hie anzaigen wil.
Betraff den Sampson vnd sein macht /
Die Philister mit irem pracht.
Es war lustig da zusehen /
Ist durch d Jesuwiter da gschehen.
Gar ordentlich vnd auch so fein /
Die Sprüch geredt inn gut Latein.

Eine Kritik, ja auch nur ein allgemeines Werturteil ist damit ebensowenig gegeben wie mit dem Chronikenbericht oder den späteren Nachrichten der „Neuen Zeitungen".

Ebenso unkritisch, aber ausführlicher ist die Theaterbeschreibung bei dem Freiberger Johannes Bocer in seinem »Fribergum in Misnia«, von dem unten noch zu sprechen sein wird. Diese Stadtgedichte waren ja bei den Humanisten beliebt, hier konnten sie ihren ganzen lateinischen Pomp entfalten. Aber von Theateraufführungen weiß freilich ein Eobanus in seinem Gedicht auf die Stadt Nürnberg nichts zu sagen; was hatte auch der Humanist mit den Fastnachtspielen eines Hans Sachs zu schaffen[2]?

Was galt überhaupt den Humanisten eine einmalige, mehr oder weniger zufällige Theateraufführung? Man findet in den zahllosen Briefen der Humanisten selten einmal eine kritische Äußerung der Art, wie sie der junge Josias Simler am 11. Juni 1546 nach der Aufführung des Dramas „Pauli Bekehrung" von Valentin Boltz in Basel an seinen Patenonkel und Erzieher

[1] Reinhardstöttner, Jesuitendrama. Jb. f. Münch. Gesch. (1889) Bd. III, 73.

[2] Max Herrmann, Die Rezeption des Humanismus in Nürnberg, Berlin 1898, 112.

Heinrich Bullinger in Zürich schreibt: »Sexta die Junii a civibus Basiliensibus acta est conversio D. Paulli, maximo apparatu atque sumptuoso, vestes namque plurimi nouas confecere variis formis. Aderat etiam exercitus peditum pariter et equitum, ut pulcherrimum hic superbiae spectaculum videre licuerit magis quam ullius alterius rei. Nam ipsa res non satis pro dignitate tractata fuisse videtur. Ne tamen sumptus nimis parvus esse videretur, tres dies sequentes commessatum. Actor comoediae fuit Valentinus ille Boltz, tibi optime notus[1].« Aber dieser Ansatz zu einer Aufführungskritik, bedeutsam besonders in der Gegenüberstellung von Prunk der Ausstattung und Bedeutung des Dramas selbst, ist ganz ohne Fortsetzung, findet auch nirgends in der humanistischen Briefliteratur, die freilich in ihrer Gesamtheit noch kaum zu übersehen ist, seinesgleichen. Nur das Drama als Dichtung zur Lektüre oder zum Studium wird gelegentlich erwähnt und beurteilt. So schreibt ein Schüler des berühmten Magisters Lang in Memmingen 1589 an seinen Großvater (wobei er offenbar das Urteil seines Lehrers wiederholt): „Die Komödien des berühmten Dichters Frischlin sind in unserer Schule an die Stelle des profanen Terentius aufgenommen worden. Denn wenn auch letzterer, wie du schreibst, viel Elegantes hat, so ist er doch in vielen Stellen, wie ich von meinem Präceptor höre, sehr schmutzig und schamlos, so daß er mehr zur Zerstörung als zur Erbauung und Einpflanzung guter Sitten verhelfe, während im Gegenteil des ersteren Stücke nicht allein die elegantesten aus den besten komischen Dichtern genommenen Phrasen, sondern auch die schicklichsten und der Erkenntnis der Jugend würdigsten Dinge enthalten[2]." Aber selbst eine solche von rein pädagogischem Gesichtspunkt aus gegebene Beurteilung eines zeitgenössischen Dramatikers ist vereinzelt. Auch die Briefe der Dramatiker erwähnen nur ganz selten, und dann ohne Kritik, Aufführungen von dramatischen Werken.

Für sie aber bot sich eine andere Gelegenheit zur Erklärung ihrer Absichten, zum Versuch einer dramatischen Theorie, zur Aus-

[1] Baechtold, Anmerkungen 89.

[2] Zeitschrift d. Hist. Vereins f. Schwaben und Neuburg. I. Augsburg 1874, 154.

einandersetzung mit dem Publikum und der Kritik und schließlich auch zu eigener Kritik, und zwar in den Prologen und (seltener) Epilogen der dramatischen Werke selbst und vor allen Dingen in den Widmungsbriefen und Vorreden der Dramendrucke. Für die Prologe und Epiloge[1] bildete sich allmählich eine Reihe von typischen Sätzen und Wendungen aus, die immer wiederkehren: Aufforderung an das Publikum, still zu schweigen; Entschuldigung des Dichters unter Hinweis auf seine „schlechte Kunst", die man nicht ungnädig aufnehmen möge; Bitte an die Zuhörer, es möge sich niemand betroffen fühlen; Andeutung der Veranlassung zur Dichtung und ihrer moralischen Absicht; und schließlich das am häufigsten wiederkehrende Motiv der Replik gegen eine möglicherweise böswillige Kritik. In diesem letzten Punkt können sich die Autoren gar nicht genug tun in den temperamentvollsten Ausdrücken für die bösen Kritiker, „die Naſenweisen / die Klügling / Neidhart / Spötter / Naſenrumpffer / Lechler[2]", die „Meister von den hohen Sinnen[3]", und besonders der antike Zoilus und Momus, die ja seit der Renaissance bis ins 18. Jahrhundert eine große Rolle in der Literatur spielen, werden unermüdlich beschworen. Das „Damon und Pythias"-Drama des Omichius (1578) enthält einen besonderen »Prologus Apologeticus contra Zoilos«, andere Werke geben ein eigenes Epigramm, Pondos „Salomo": Ad Zoilum, Wichgreve »Cornelius relegatus«: In iniquos censores, Haynecčij »Almansor«: Cynicus Censor. Wo aber sind die Kritiken geblieben? Die erhaltene Literatur überliefert nichts davon, sie sind also wohl nicht schriftlich fixiert, sondern nur mündlich dem Autor zugetragen worden. Vielleicht kann man aber auch annehmen, daß diese immer wiederkehrende Wendung gegen die Kritik nichts als eine leere Phrase, eine schöne Geste des Poeten war, der damit dem Publikum gegenüber das Märtyrertum des vielangefeindeten bedeutenden Mannes zur Schau tragen will.

Sachlicher pflegen die in Prosa geschriebenen Vorreden und

[1] Vgl. Edwin Zellweker, Prolog und Epilog im deutschen Drama. Leipzig und Wien 1906.

[2] Hunnius, Joseph. Deutsch von Hoe. 1602.

[3] Cyr. Spangenberg, Speisung der Fünftausend.

Widmungsbriefe zu sein, in denen die Autoren gern ihre Kenntnisse und gelehrten Anschauungen vom Wert des Komödienspiels, von dem Vorbild des Terenz, der Empfehlung der Spiele durch Luther und ähnliches vorbringen. Da ist etwa Heinrich Knaust, der sich in seinem Vorwort zur »Dido« gegen das Schauspielerunwesen unter den Schülern wendet[1]; Frischlin rühmt Terenz als „den rechten Schöpffbrunn / darauß die elegantiae vnnd phrases purae latinae linguae genommen vnd gelehrnet werden[2]". Auch wird gelegentlich ein zeitgenössisches Werk genannt und gerühmt, so an gleicher Stelle von Jakob Frischlin: „Also wann Eunuchus Terentiana außgelesen (!) wirt / was wer lustigers / ehrlichers vnd artlichers darauff / dann Josephus der Kämmerling Potypharis in Egypten verkaufft? Welchen der Wirdig und Hochgelehrt Herr D. Aegidius Hunn, Pfarrherr vnd Professor bey der Kirchen vnd hohen Schul zu Marpurg in Hessen / der blüenden Jugendt zu gutem hat schön vnd wol gemacht." Hier wird auch besonders der Aufführung und in diesem Zusammenhang der Waiblinger Bürger und ihres Spieleifers gedacht.

Und damit kommen wir zu der Frage, wie sich denn überhaupt die Schuldramatiker gegenüber den bisherigen dramatischen Kunstübungen verhielten, ob vielleicht hier, ähnlich wie z. B. in den Vorreden und Prologen der Dramen der französischen Humanisten[3], sich eine Kritik entwickelte.

Polemisch wandte sich Naogeorgus in seinem »Regnum papisticum« (1553), Fischart im „Binenkorb" (gedr. 1579) gegen die mehr oder weniger dramatisch-theatralischen Elemente des katholischen Festgottesdienstes und der Umzüge an Feiertagen[4]. Und Georg Major gab die Grenzlinie zwischen dem erlaubten neuen Schuldrama und dem unwürdigen alten Spiel, wenn er von »actionibus gravibus et modestis, non histrionicis ut olim erant in papatu« schrieb[5].

---

[1] Michel, Heinrich Knaust, Berlin 1903, 209.

[2] Zwo schöne Geistliche Comoedien / Rebecca und Susanna . . . (deutsch) durch M. Jacobum Frischlinum . . . 1589.

[3] Creizenach III, 86.

[4] Creizenach I², 187; 250; dort nähere Angaben.

[5] Creizenach II, 107.

Aber neben diese Bedenken der Reformatoren, die sich in der Hauptsache auf den Inhalt der Werke beziehen, traten nun auch formale Einwände der neuen Dramatiker, und es ersteht, freilich als eine seltene Ausnahme, ein Kritiker des bisherigen Passionsspiels in dem Dramatiker Joachim Greff[1].

Seine Kritik gilt den Passionsspielen in der Stadt Freiberg in Sachsen. Hier wurde aller sieben Jahre die ganze Passion mit allen auch sonst üblichen Zutaten von Bürgern aufgeführt[2]. Die Spiele waren berühmt, und Johannes Bocer schilderte sie ausführlich in seinem Stadtgedicht »Fribergum in Misnia« (Leipzig 1553)[3], einer Darstellung, die auch Cyriacus Spangenberg gelegentlich in der Widmung seines Dramas „Von dem besessenen, tauben und stummen Menschen" zitiert. Greffs kritische Betrachtungsweise tritt besonders im Vergleich zu dieser im konventionellen Ton der humanistischen Stadtgedichte gehaltenen Schilderung klar hervor. Bocer hebt als rechter Humanist, der gleich den Lateinern Rom nur »urbs« nennt, mit einem Vergleich zwischen den schändlichen Orgien des Bacchus im alten Rom und den ehrbaren Spielen zum Lobe Christi in Freiberg an, die doch an Prachtentfaltung sich sehr wohl mit den antiken Theatern messen könnten. Das Herbeiströmen der Menge, ihr andachtsvolles Schweigen wird in bilderreicher Sprache besungen, und dann ergießt sich die ganze Flut leerer Hexameter über das Bürgerspiel, dessen einzelne Vorgänge, oft mit poetischer Freiheit, aneinandergereiht werden. Ein sachliches Urteil über die Leistungen der Spieler, den Wert der Aufführung oder die Bedeutung einzelner Szenen hatte natürlich in diesem Werk keinen Platz.

Greffs Urteil entstand als Rechtfertigung seines eigenen, der Stadt Freiberg gewidmeten Osterspieles, als Verteidigung seiner dramatischen Theorie. Auch seine Worte sind also nicht als reine Kritik geschrieben, aber sie werden dazu und unterscheiden sich

[1] Vgl. Reinhard Buchwald, Joachim Greff. Probefahrten Bd. 11. Leipzig 1907.

[2] Buchwald, Die Freiberger Pfingstspiele. In: Mitteilungen d. Freiberger Altertumsvereins. Heft 41 (Freiberg 1906), 45 ff.

[3] Exemplar in der Leipziger Universitäts-Bibliothek.

durch ihre Sachlichkeit wesentlich von Äußerungen anderer Dramatiker, die gelegentlich, wie der oben genannte Spangenberg, die Passionsspiele erwähnen oder, wie Crocus in seinem „Joseph", mit der Geste humanistischer Überlegenheit die »longe lateque dissita loca« des alten Passionstheaters abtun. Greff spricht als Fachmann, der selbst Dramen geschrieben hat und dessen Bestrebungen für die Theateraufführungen sich vorteilhaft von den sonst üblichen bloßen Empfehlungen dramatischer Schülerübungen unterscheiden.

Als er das Osterspiel in den Jahren 1541 und 1542 schrieb, hatte er bereits eine Reihe von Dramen verfaßt und damit im Anschluß an die lateinischen Vorbilder, von denen er die »Aulularia« übertrug, die neue Gattung des deutschen Volksdramas in Sachsen heimisch gemacht. Er war durchaus bewußter Schriftsteller, der sich über seine Begabung und seine schriftstellerische Pflicht Rechenschaft gab, „der erste wirkliche Schauspieldichter aus Luthers Kreis". Ihn kränkt darum auch die Mißachtung der Kunst, seiner dramatischen Kunst, und der Theaterbestrebungen, für die er im Vorwort der »Aulularia«-Übertragung mehr Lust und Liebe und auch einen offeneren Geldbeutel fordert[1].

Im übrigen ist natürlich auch er von einer ästhetischen Auffassung, die für diese Zeit noch nicht denkbar ist, weit entfernt, auch für ihn ruht der tiefste Sinn des Dramas in seiner ethischen, religiösen Wirkung.

Er beginnt seinen Widmungsbrief des Osterspiels mit der Erwähnung seiner Beziehungen zu den Reformatoren. Er hat seine Absicht, die Passion zu dramatisieren, dem Magister Nikolaus Hausmann, danach Luther selbst mitgeteilt; sie haben ihm beide abgeraten, Luther mit den Worten, es würde aus der Aufführung der Passion doch nur „ein lecherey" werden. Er aber hat sich nun entschlossen, „allein die fröliche Aufferstehung / so Christus nu aus dem grab heraus / was sich am heiligen Ostertag vnd hernach begeben" zu dramatisieren. In der Begründung dieser Begrenzung liegt bereits seine Kritik des bisherigen Spielumfanges und seiner Aufführungsart: „Vrsach / das

[1] Schmidt, Schuldrama 87 f.

die Jüden mit der spötterey so sie die person Christi angelegt / das volck mehr zum lachen gereitzt dann zur andacht bewegt"; wobei er zwar Hausmanns und Luthers (lecherey) Urteil wiederholt, mit dem Hinweis auf die besonders von den Juden hervorgerufene Wirkung aber einen neuen eigenen Gesichtspunkt gibt. Sodann hat er, als Protestant, an den bisherigen Passionstexten die mannigfachen überflüssigen und störenden Zutaten zu tadeln, die „vngewissen Münnichs gedancken vnd treume", wie er die Szenen der Veronika, des Blinden Ritters und andere bezeichnet. Dies alles braucht sich noch nicht ausschließlich auf das Freiberger Spiel zu beziehen; kannte er doch nach seiner eigenen Angabe, im Vorwort zur »Aulularia«, verschiedene andere Passionsspiele, darunter „das Dorotheenspiel" und „ein Spiel von des heiligen Johannes Enthauptung".

Dann aber begründet er die Widmung an die Stadt Freiberg. Dort seien die Pfingstspiele im Brauch, „mit so großer mechtiger vnkost / vnaussprechlicher pracht vnd herlicheit / dergleichen vnd darüber ich nicht gehort mein leben lang / darinnen doch . . . so vngeschickte Reim / vnordentlichs vnd vnnützes dings vil gewesen / das mich verwundert / das man darauff so große mühe vnd arbeit / solchen fleis vnd vnkost gewendet hat". Dies scharfe Urteil wird sogleich für die Freiberger Stadtväter durch die Beteuerung gemildert, es liege ihm fern, den Alten einen Vorwurf zu machen; sie haben es eben nicht besser gewußt. Aber was soll denn die Unzahl weltlicher Personen, die mit der Passion durchaus nichts zu schaffen haben? „ . . . wie doch vnd warumb / der liebe Juncker Babst mit seinen Cardinelen / auch die drey geistlichen Churfürsten Meintz / Trier / Colln / darnach der Soldan / der Keyser / Könige aus Engelland / Franckreich / Beheim / Marsilien / darnach der Pfalzgraff am Rein / der Hertzog zu Sarschen / vnd der Marckgraff zu Brandenburg / sampt anderen Königen / Bischoffen / Fürsten vnd Heren / wie die alle in ewer spil seind komen / Dis (sag ich) verwundert mich gantz hoch vnd sehr". Er verurteilt diese Teile des Spieles nun nicht kurzerhand, wie es wohl reformatorische Polemik tat, sondern sucht sich die Szenen zu erklären. Denn ihm ist bekannt, daß ihnen „ein tunckele Propheceyn" zugrunde liegt. Aber zeigt nicht ge-

rade die Aufführung, wie dunkel, unklar und unverständlich das Ganze durch diese Zutaten wird? „Wie man dan in diesem ewern Spil sehen mag / das man auff die letze schir nicht weis obs gehawen odder gestochen / was sie reden oder sagen"; ein Vorwurf, der also nicht nur vom Standpunkt des Protestanten gegen das Eindringen der weltlichen Elemente, sondern von dem des zuhörenden und zuschauenden Kritikers gegen den unklaren Text und Inhalt sich richtet.

Hier folgt nun in der langen Rede für uns eine Abschweifung, indem Greff zunächst auf den beliebten Gedanken von dem Spiel, aus dem leicht Ernst werden kann, eingeht und dann, ein Beweis für seine vielseitige Bildung und darstellerische Geschicklichkeit, die Anwesenheit der päpstlichen Heiligkeit in der Hölle mit dem Hinweis auf die entsprechenden Darstellungen der bildenden Kunst zu rechtfertigen sucht.

Dann aber fühlt er selbst, daß er „nicht zu ferne extra propositum" schweifen dürfe, und nimmt die eigentliche Kritik der Freiberger Spiele wieder auf: „So sag ich also / das man viel dings nicht allein bey euch / besondern hin vnd widder gespielet / welches doch vngeacht ist gewest bey yderman / dan niemandt hat gewust / was es sey odder war zu es diene / nur allein das es die augen gespeiset vnd gefüllet / So man es aber hette verstanden (wie nu Gott lob) hette man solchem allem wol vnd fein ordentlich helffen künnen / Das wu solche Actiones weren agirt worden hette man das vnnütze hin weg genomen / vnd das nötige bleiben lassen / Als dann weren solche feine Spectakel vnd spil / alzeit fort vnd fort wol blieben / wie man dan nicht wol dran thut / so sie von ymands durch faulheit (wu sie furhin gebreuchlich) nachgelassen werden / sonderlich diese so rechtschaffen vnd Christlich gestellet sein.

Vnd dis ist einmal wahr / das in ewerm spil / fur den großen vnd vbrigen pracht / auch fur der menge der personen wurden die werck vnd Mirackel Christi als seine geburt / leyden / vnd Aufferstehung etc. so alle darin begrieffen / Ja die gantze Action selbs / mus allein vertunckelt vnd verhindert Quia vbi multitudo ibi confusio / Sintemal ich weis / das der hunderste mensch / nicht die helfft sehen / geschweig dann hören oder etwas draus

behalten kunde / Die Pompa vnd die Circuit war wol das allerbeste / da man die Personen alle / eine nach der andern recht mercken kunde."

„In diesen Äußerungen," sagt Creizenach[1], „gegen das Schaugepränge, die Verworrenheit und Unübersichtlichkeit und die untergeordnete Bedeutung des gesprochenen Worts verrät sich neben dem Protestanten auch der Humanist, der den sinnenfälligen Schmuck auf religiösem Gebiet ablehnte." Aber doch nur den übertriebenen Schmuck. Greff wäre nicht der Volksdramatiker, der Theaterfreund, der selbst (in der »Aululariа«-Vorrede) die bessere Ausstattung antiker Dramen dank der größeren Freigebigkeit der Alten rühmt, wenn er nicht wüßte, wie wichtig eine wirkungsvolle Ausstattung für den guten Eindruck des Dramas ist. So richtet er denn auch am Schluß im Hinblick auf eine Aufführung seines eigenen Dramas eine Bitte an den Rat von Freiberg, die das deutlich beweist: „Zum beschlus bin ich der zuuersicht ob es ein wenig mühe vnd arbeit gestehen / auch villeicht ein gülden zwei drey mehr kosten wolde das man erstliche kleidung / pallast vnd Scenas sonderlich die person Christi / darzu auch des Teuffels vnd des todes bilde recht artig zurichte." Sofern diese szenischen Dinge nur nicht Selbstzweck werden und Augen und Aufmerksamkeit der Zuschauer von dem tieferen Sinn der Vorgänge ablenken, sofern sie nur das Wort des Dichters und die Handlung der Spieler unterstützen, sind sie sehr wohl am Platz. Auch die Darstellung selbst ist durchaus nicht gleichgültig, und er widmet sein Spiel gerade den Freibergern, weil er sie als gute Schauspieler kennt; wobei diese seine Worte gewiß Anerkennung der von ihm selbst früher wahrgenommenen Leistungen enthalten, vor allem aber doch eine wohlberechnete Schmeichelei, die ihm die Stadtväter für eine Aufführung (seit 1523 hatte keine mehr stattgefunden) geneigt machen sollte: „ . . . ich weis das ewer einwohner vnd Bürger / in diesem stücke weitterberümpt / einer sonderlichen geschicklicheit fur andern Actiones zu representirn / alzeit wilfertig vnd lustig darzu sein . . ."

[1] III, 355.

Wenn dieser ganze Widmungsbrief auch auf Schritt und Tritt die Wünsche Greffs bezüglich seines eigenen Werkes durchblicken läßt und wenn also auch, wie schon bemerkt, seine Äußerungen keineswegs eine Kritik um der Kritik willen geben, so bleibt das doch bestehen: zum ersten Mal wird eine dramatische Aufführung als solche betrachtet, in ihren Einzelheiten beurteilt, Text, Inhalt des Stückes, Aufführung, Ausstattung und Darstellung mit bewußter Kennerschaft gewertet. Und man wird, ohne die Sätze Greffs zu überschätzen, in ihnen eine bedeutende, überdies aber die erste Theaterkritik sehen müssen.

Aber sie steht in ihrer Zeit allein zwischen nichtigem Phrasenschwulst und kleinlichem Schulmeistergezänk, und noch lange Zeit fand sie keine Nachfolgerin. Die Humanisten und Schuldramatiker hatten bald auch keinen Anlaß mehr zum Vergleich mit der früheren Spielart der Passionen, da sie bald ganz verschwanden. Die eigene Aufführungskunst der Schüler aber wurde nur als Deklamation gewertet, wie etwa Sturms Straßburger Briefe zeigen. Und als sich mit dem Ende des Jahrhunderts die englischen Komödianten in Deutschland einstellten, da war deren Kunstübung zu fremd allem schuldramatischen Geist, als daß man — zunächst wenigstens — Vergleichspunkte gefunden und daran anknüpfend Kritik geübt hätte; erst als sich der Einfluß dieses neuen Theaters auf die Schuldramatik bemerkbar machte, fanden sich auch einige wenige kritische Stimmen, die sich mit den bald so beliebten Künsten der Engländer und der Berufsschauspieler überhaupt befassen.

Viertes Kapitel.

Die englischen Komödianten.

Die neue Theaterkunst, die die englischen Komödianten nach dem Festland brachten, bedeutet für Deutschland zunächst: Loslösung des Theaters von der Literatur. Es ist klar, daß unter diesen Umständen die Geschichte der Theaterkritik wenig Positives zu erwarten hat. Gerade die Kreise der Schulmeister und

Geistlichen, die das Schrifttum der Zeit beherrschten und die, wie wir sahen, ein Interesse am Theaterspiel hatten und vereinzelt sogar den Versuch zu einer Theaterkritik wagten, hatten mit dem neuen Theater nichts zu schaffen. Bisher war in den Vorreden, Widmungsbriefen, Prologen der Platz für die mehr oder minder kritischen Auseinandersetzungen gewesen. Jetzt aber kamen Werke zur Aufführung, die nicht (oder doch erst spät) im Druck erschienen; der Dichter war nicht mehr zugleich Regisseur; Dramen fremder Autoren kamen als Gedächtnisgut der Schauspieler zur Aufführung; das Theaterspiel selbst war Zweck und Ziel, nicht mehr Mittel der Erbauung oder Belehrung.

Diese Engländer hatten zwar in ihrer Heimat selbst in den Prologen und Epilogen, von denen Lessing in der „Dramaturgie" spricht, die wichtigsten literarischen Kämpfe der verschiedenen Richtungen ausfechten helfen. Als Wandertruppen aber befreiten sie selbstverständlich ihr Repertoire von dem Ballast dieser kritischen und polemischen Zutaten, die, losgelöst von dem Hintergrund des hauptstädtischen Literaturlebens, sinnlos wurden. Wo aber ein Prolog gesprochen wurde, da enthielt er nichts von Literatur, nichts von Theorie oder Kritik, wie uns das vereinzelte Beispiel eines solchen gedruckten Prologs in dem Spiele von „Niemand und Jemand" zeigt[1]. Das lag ja den Schauspielern fern: sie spielten, um zu spielen, zu ergötzen und ihren Gewinn zu haben. Die Schauspieler waren nicht mehr, wie in England, Diener einer dramatischen Literatur, das Hauptstück ihrer Kunst war das selbständige „Agieren".

Während die englische Bühne Shakespeares Werke trug, blieb das Theater in Deutschland eine „Ergötzlichkeit des Gemütes" neben Fechtschule und Ringelrennen, Turnieren und ritterlichen Spielen. Denn das war der Platz, den das Schauspiel in jenen Tagen einnahm. Auch das Schuldrama war ja bisweilen aus dem engen Bezirk des Klassentheaters, wo es nur Literatur, Deklamationsübung gewesen war, in den Rahmen größerer Festlichkeiten versetzt worden: der »Eunuchus« hatte sich in Zwickau

[1] Ferdinand Bischoff. „Niemand und Jemand" in Graz im Jahre 1608. Mitteilungen des Historischen Vereins für Steiermark 47.

1518 eine seltsame „Bearbeitung" gefallen lassen müssen, in der er zwischen Artillerie-Parade, Schwerttanz und Turnieren die Fürstlichkeiten ergötzen durfte[1]. Und der kleine Kreis der Dramatiker, die das horazische »Odi profanum vulgus« als rechte Humanisten auf ihre Fahnen geschrieben hatten, mußte vergebens gegen die Popularisierung des Schuldramas ankämpfen: es war fürs Volk, nach dem Wunsch der Dichter selbst, ein Ersatz für Armbrustschießen und andere Belustigungen geworden. Wie viel mehr noch das neue Schauspiel der Engländer, das, durch keine schulmeisterliche Regie gehemmt und keiner christlichen Pädagogik verpflichtet, ganz dem Geschmack der Menge dienen durfte!

Die Schauspieler treten also neben die Marxbrüder der Fechtschule und die Gaukler jeder Art. Und das nicht nur in den Augen der städtischen Behörden, die die Komödianten ebenso wie die Seiltänzer als „allerlei gesind" bezeichnen[2]; was noch nichts besagen würde, da für den Rat beide als Bittsteller tatsächlich gleich standen. Auch im Prolog der „Susanna" des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig aber verlangen die Schauspieler selbst, daß man ihnen Gehör gebe wie „sonsten Göcklern vnd possenreißern", und die übliche Reihe der „stadtlichen Einzüge, Hochzeiten, Ritterspiele, Torniere, Rennen, Stechen und Fechtschulen" marschiert hier ebenso als Verwandtschaft des Schauspiels auf wie in dem, später noch zu erwähnenden, Schauspielkapitel des Arztes Guarinonius und der Vorrede zum Opus theatricum Jakob Ayrers[3].

Als eine Ergötzlichkeit höfischer Gesellschaft oder als eine Meßbelustigung des Bürgertums erscheinen die Aufführungen der Engländer denn auch meistens in den verhältnismäßig wenigen literarischen Äußerungen, die uns etwas über die Wirkung der Engländer aussagen und einen Ersatz für die fast völlig fehlenden Kritiken geben.

Die Höfe besonders, in deren Dienst sich die Schauspieler gern begaben, begrüßten ihre Darbietungen als eine neue kurz-

[1] Tobias Schmidt, Chron. Cygneum II (Zwickau 1656), 274 f. Danach häufig zitiert.

[2] Mentzel, Schauspiel in Frankfurt, 50.

[3] Ayrer ed. Keller I, 7.

weilige Unterhaltung neben den Ringelrennen usw., und die Engländer wußten sich stets in ihrer „untertänigsten Aufwartung" so zu fügen und zu führen, daß die höchsten Herrschaften „darob ein gnädiges Gefallen getragen". Man empfahl die Truppen an die Nachbarhöfe, wobei denn diese Empfehlungen sich stets auf allgemeinste Redensarten beschränken, fast niemals aber ihre eigenartige Kunst berühren, höchstens — wie etwa der Empfehlungsbrief des Erzherzogs Carl, Bischofs von Breslau[1] — davon sprechen, daß sie „ihre Comedien, gancz Erbar vnd zichtig, mit der Unserigen allerseits genedigistenn gefallen vndt begnügen verrichtet". Bei Hoffesten waren sie stets gern gesehen, und so finden sie denn auch gelegentlich in den bereits oben charakterisierten poetischen Festbeschreibungen eine kurze lobende Erwähnung. So berichtet zum Jahre 1603 der Tübinger Professor Erhard Cellius in seinem Werk »Eques auratus Anglo-Wirtembergicus etc.[2]« von den musikalischen Künsten der Engländer und der Aufführung einer »Susanna«, die sie »tanta actionis histrionicae arte, tanta dexteritate repraesentabant, ut et laudem inde et praemium amplissimum reportarent«; ein Lob, das der Hofdichter den Begleitern des Lord Spencer auch dann hätte spenden müssen, wenn er selbst weniger begeistert gewesen wäre.

Nicht kritischer sind die gelegentlichen Äußerungen der Fürstlichkeiten selbst, etwa die Briefe der jungen erzherzoglichen Braut Magdalena aus Graz 1608, in denen jeder Dramentitel mit einem „gewaltig artlich", „gar fein und züchtig" oder „gar schön" geschmückt wird; oder die Äußerung der frommen Erzherzogin Maria Anna, die von einer Aufführung schreibt: „Es ist nit vil besonders gewest." Gerade in Graz, das seit Jahren schon großen Festen als Schauplatz gedient, in dem schon frühzeitig der Einfluß italienischer Kunst und italienischen Geschmacks gewirkt hatte, konnten die Engländer im Wettstreit mit den Jesuiten einmal alle ihre Künste zum Siege führen; und wenn die Erzherzogin von der Aufführung der Patres schreibt: „. . . ist

[1] Meißner, Engl. Komödianten, 62 f.

[2] Exemplar in Berlin. S. 120 und 243. Zitiert bei Goedeke u. a.

gar fein auch geweſt, aber haben die puoben nit ſo wöll agiert alß ſonſten", ſo entſprang ſolcher Tadel wohl dem Vergleich mit dem wirkungsvolleren Spiel der Engländer. Auch Magdalenens Bruder Ferdinand, der in dieſer Zeit in Regensburg weilte, ſchreibt von einer Jeſuitenaufführung: „. . . ſie haben Ziemblich woll agiert, aber den vnſerigen actoribus ſein ſie nit Zuvergleichen", ein beredtes Zeugnis für den durch die engliſchen Aufführungen geſchärften Theaterſinn, wenn man auch die Äußerung zum guten Teil als naive Genugtuung über den Beſitz ſo vortrefflicher Schauſpieler anſehen wird. Jedenfalls fand die Kunſt der fremden Komödianten in Graz großen Beifall, und auch die Geiſtlichkeit, ſonſt keineswegs von den engliſchen Springern erbaut, widerſprach hier der allgemeinen Anerkennung nicht; der Biſchof Stobäus ſchreibt im Faſching 1608 an den Jeſuiten Barth. Villerius: »Comici nostri, Angli, Saxones, aliquando nocturnis, tum diurnis suis spectaculis non insuaviter nos detinent[1]«.

Das klingt anders als die Standrede des Ägidius Albertinus[2], der in einem Kapitel ſeiner „Haußpolizey" (1602) die Schauſpieler als „eitele / liderliche / verſchlagene / argliſtige / vnuerſchambte vnd gottloſe leut" bezeichnet, unter denen ſich beſonders „Landuerwiſene / ehruergeſſene / Landſtürtzer / Ziegeiner vnd arge Ketzer" finden; der vor allem dem ſchönen Geſchlecht unter ihnen, gleich den Sirenen, böſe Zauberkräfte zuſchreibt, kurzum mit dem ganzen theologiſchen Rüſtzeug gegen ſie zu Felde zieht und es unbegreiflich findet, daß die Obrigkeiten der Städte ſie dulden, daß ſie „ſogar von etlichen eitelen Fürſten vnd Herrn an jhren Höfen vnderhalten / beſolden vnd in ehren gehalten" werden.

Aber der Zeitgeſchmack ſprach gegen dieſen Eiferer, die Neigung der Fürſtlichkeiten zum Spiel der Engländer ging in einem Falle ſo weit, daß man nicht anſtand, ihnen die Kirche für Aufführungen zur Verfügung zu ſtellen; wogegen denn doch der Pfarrherr, wie uns ſcheinen will: mit Recht, proteſtierte. Aber

[1] Biſchof, Niemand und Jemand, 135.

[2] Trautmann, Deutſche Schauſpieler, 287. Vgl. auch das Schauſpielerkapitel in Albertinus' freier Übertragung von Alemans „Guzman von Alfarache", München 1615.

es dauerte lange, bis Herzog Philipp Julius von Wolgast und besonders die Herzogin-Mutter den Vorhaltungen des Hofpredigers Hagius Beachtung schenkten und nachgaben. Hagius macht — soweit ich sehe: als einziger in Deutschland — geltend, daß die Aufführung in englischer Sprache unmöglich sei; eine Tatsache, die allerdings Ausgangspunkt einer Kritik des englischen Theaters in Deutschland hätte werden können. Aber der Pfarrer nimmt nur deshalb daran Anstoß, weil er fürchtet, daß sich unter der fremden Sprache Obszönitäten verbergen könnten — man sieht die Gefahr dieser englischen Scherze, die seine Gemeinde doch ebensowenig verstand wie er selbst, nicht recht ein! — und im übrigen hat er, wofür er Gott dankt, niemals eine Aufführung der englischen Komödianten gesehen oder gehört[1].

Die Gunst der Fürsten und ihre »recommendationen« erleichterten den Schauspielern ihr Auftreten in den Städten, in denen sie nicht geringeren Beifall als an den Höfen fanden. Der englische Reisende Fynes Morvson, von dem noch zu sprechen sein wird, hatte in Frankfurt (1592) und in den Niederlanden (1593) Gelegenheit, zu sehen, wie das Volk dem Schauspiel seiner Landsleute zuströmte, und in seinen Erinnerungen spricht er immer wieder seine Verwunderung darüber aus, daß die Leute, ohne ein Wort Englisch zu verstehen, die Schauspieler wegen ihrer Gesten mit Beifall überschütteten. Nicht ohne Spott berichtet er von holländischen Kaufleuten, die die Frankfurter Messe trotz glänzender Geschäfte betrübt verließen, nur weil sie die englischen Komödianten versäumt hatten. Und man wird also bei Frau Ajas Worten: „Die Narren, die auf die Messe kommen, sind eben so ganz aparte Narren[2]" an diese Kaufleute eher als an die englischen Komödianten denken.

Daß Morvson die Zuschauer richtig zeichnet, beweist ein Brief des Nürnberger Kaufmanns Balthasar Paumgartner, der von der gleichen Frankfurter Messe 1592 an seine Gattin nach Nürnberg schrieb: „Allhie seind englische comediantten, deren comedia ich ... gesehen hab. Die habenn so ein herliche, guette

[1] Shakespeare-Jahrbuch 38, 196ff.

[2] An Krespel, 16. April 1777.

musicha, unnd sinnd sie so perfect mitt springen, tantzen, deren gleichen ich noch nye gehöertt noch gesehen hab . . . (und Paumgarten hatte außer in Nürnberg auch auf seinen Reisen in Italien Gelegenheit gehabt, Schauspiele zu sehen) . . . Sind sonst ob 10 in 12 personen, auch khöstlich und herrlich wol geklaydedt[1]." Ein Durchschnittsurteil, gewiß, aber doch bezeichnend für den Eindruck, den das Spiel auf das deutsche Publikum machte. Tanz, Musik, Kleidung: nur diese Äußerlichkeiten werden beklatscht, denn die englischen Texte bleiben unverständlich. Wer konnte denn in Deutschland damals Englisch? Wenn auch rege Handelsbeziehungen zu England, auch speziell zwischen London und Frankfurt[2] bestanden und mancher Deutsche nach London kam, so zeigen doch gerade die Reiseberichte, daß diese Englandfahrer keineswegs nun auch der englischen Sprache mächtig waren. Samuel Kiechel zum Beispiel schreibt in seinem Reisetagebuch von Londoner Aufführungen, denen er im Jahre 1585 beiwohnte: „Sonderlichen ist lustig zu zusehen, wann der Königen comedianten agiren, aber einem frembden, der düe sprach nicht kan, verdrüslich, das ers nicht verstöth[3].

So wird denn wohl jener württembergische Kaufmann, der berichtet, es seien in Frankfurt damals mehrere Stücke des „dort im Inselland gar berühmten Herrn Christopher Marlowe" und das Lustspiel »Gammer Gurtons Needle« aufgeführt worden, unter dem Meßpublikum mit seinen Kenntnissen ziemlich allein gestanden haben — sofern er überhaupt existiert und diese Äußerung getan hat, was mir gerade wegen des Inhalts dieser ihm zugeschriebenen Worte zweifelhaft erscheint[4].

Jedenfalls aber ist es falsch anzunehmen, das Auftreten der Engländer habe mit einem „Fiasko" geendet, weil sich das deutsche

[1] Briefwechsel Balthasar Paumgartners des Jüngeren mit seiner Gattin Magdalena geb. Behaim, hrsg. v. Georg Steinhausen. Tübingen 1895 (Lit. Verein, Stuttg. Bd. 204), S. 176.

[2] Max Spirgatis, Englische Literatur auf der Frankfurter Messe von 1561—1620. Leipzig 1912 (Samml. bibliothekswissenschaftlicher Arbeiten, hrsg. v. Karl Dziatzko, 15. Heft).

[3] Shakespeare-Jahrbuch 43, 313.

[4] Mentzel, Schauspiel in Frankfurt, 23.

Publikum nicht von der „Schönheit der Sprache Marlowes, der Glut seiner Leidenschaft und der tragischen Größe seiner Helden" habe fortreißen lassen[1]. Von der Größe der englischen Dramatik war bei den damaligen Aufführungen in Deutschland herzlich wenig übriggeblieben. Aber gerade diesen Aufführungen spendete man lebhaften Beifall, weil an Stelle Marloweschen Heldengröße und englischer Witze die Musik, die lustigen Sprünge und die für damalige deutsche Begriffe köstliche Kleidung getreten waren.

Die bekannte Schilderung in Marx Mangolds Gedicht von der Frankfurter Messe „Marckschiffs Nachen[2]" gibt mehr eine Satire auf das lüsterne Publikum als eine Kritik des englischen Theaterspiels:

„... Dann nicht alle, versteht mich recht,
Hinein zu diesem Spiele gehen,
Die lustige Comedien zsehen,
Oder der Music vnd Seitenspiel
Zu gefallen, sonder ihr viel
Wegen des Narren groben Bossen,
Vnd deß Springers glatten Hosen ..."

Nimmt man dazu noch den „Discurß Von der Franckfurter Messe[3]", dessen Verfasser gleichfalls die Torheit der Leute mehr geißelt, die „vor so närrische dingen" ihr Geld hingeben, als die englischen Narren selbst, so sind die deutschen Äußerungen zum Frankfurter Meßtheater erschöpft. Ihnen gegenüber steht das Urteil eines Engländers, der die Theater Londons kannte und, als er seinen Landsleuten auf dem Festland begegnete, ihr Spiel vom vergleichenden Standpunkt aus kritisieren konnte.

Fynes Morvson[4], Magister Artium der Universität Oxford, unternahm in den Jahren 1591—1597 große Reisen durch Europa bis Kleinasien hin. In Deutschland besuchte er alle

[1] Herz, Englische Schauspieler und englisches Schauspiel zur Zeit Shakespeares in Deutschland. Hamburg u. Leipzig 1903, S. 10.

[2] Kelchner, Sechs Gedichte über die Frankfurter Messe. (Mitt. d. Ver. f. Gesch. u. Altertum in Frankfurt a. M., Bd. 6 (1881), S. 317 ff. Bes. 359 f.

[3] Kelchner a. a. O. 368 ff.

[4] Shakespeare-Jahrbuch 40, 229 f.; Zeitschr. f. Bücherfreunde, N. F. VII, Beiblatt Sp. 364—366.

größeren Städte und studierte ihre Sitten und Einrichtungen. In Straßburg sah er unter anderem das Akademietheater (scheinbar nur das Gebäude) und wurde 1592 in Frankfurt Zuschauer der Engländer. »Our cast dispised Stage players« nennt er die Truppe, die sich bald stolz als „Hofkomödianten" bezeichnen sollte. Er tadelt das unvollständige Personal und den Mangel an Ausstattung: »having nether a Complete number of Actours, nor any good Apparell, nor any ornament of the Stage«. Die Stücke selbst, in denen der Württemberger Marlowe wiedererkennen wollte, bezeichnet er als Stück- und Flickwerk: »peeces and Patches of English playes, which my selfe and some English men there present could not heare without great wearysomenes«. Hier, wie bei späteren Besprechungen der Theaterverhältnisse Hollands, betont er den gewaltigen Unterschied zwischen den Leistungen der Londoner Schauspieler und denen der Wandertruppen. Dem literarischen Leben Londons stand Moryson offenbar fern, denn in seinem Reisebuch, das der Herausgeber »Shakespeares Europe« nennen zu dürfen glaubte, ist der Name Shakespeare nicht einmal zu finden und auch nach Marlowe, Spenser, Ben Jonson sucht man vergebens. Aber er war ein Theaterliebhaber, er hatte den Blick für das, worauf es ankam, und er erkannte in Frankfurt: schlechte Texte, schlechte Ausstattung, schlechte Darstellung!

Man braucht seine Worte nicht zu überschätzen, vielleicht hat er auch, zugunsten der Theater seiner Heimat, ein wenig zu schwarz gemalt. Jedenfalls aber haben wir hier eine Kritik, wie wir sie in Deutschland vergebens suchen.

Wer sollte sie auch schreiben? Die Chroniken? Sie reihen auch das englische Theater in die ihrer Art nach schon bekannten Darstellungen des städtischen Treibens. Der Domkantor Melchior Röchell berichtet 1599 in seiner Münsterer Chronik von der Musik und den freindartigen Tänzen der Engländer, daneben von dem „schalkes narren", der „in dueścher sprache vielle boetze und geckerie machede under den ageren . . . darmidt ehr das volck lachent machede[1]". Ausführlicher sind die Auf-

[1] Geschichtsquellen des Bistums Münster, Bd. III, 174. Vgl. auch Creizenach, Englische Comödianten XXVI.

zeichnungen des Nürnberger Patriziers Stark, der im Jahre 1612 das Erscheinen der Engländer notiert, die „etliche schone vnd Zum theil Inn Teutschlandt vnbekandte Comedien vnd tragoedien" aufführten. Im nächsten Jahr nennt er sogar die Titel der Dramen und fügt hinzu, daß sie „In guter teutscher Sprach, In Kostlicher mascarada vnd Kleidungen agirt vnd gehalten"; in beiden Fällen aber schildert er ausführlicher die nicht-dramatischen Elemente: „ . . . darbey eine gute liebliche Musica gehalten, Auch allerley wölsche tantze mit wunderlichem vertrehen, hupfen, hinter vnd fur sich springen, vberworffen vnd andern seltzamen geberten getrieben, welches lustig Zu sehen . . ." Man merkt, wie das lebendige Spiel der Engländer, ihre ungewöhnlichen Künste auch den sonst so kargen Theaterbericht der Chronik beleben. Daß die Mitteilungen von dem „groß geld", das die Engländer eingesteckt, und von der Zusammensetzung des Publikums daneben einen ebenso großen Raum einnehmen, versteht sich bei der Chronik des Patriziers von selbst[1].

Stark erwähnt unter dem Publikum neben Alt und Jung, Mann und Weib, besonders auch „Herrn deß Raths vnd Doctorn . . .". Auch die Gelehrten fanden also Vergnügen an den Aufführungen der Engländer. Oder soll man die Tatsache, daß wir aus ihren Kreisen so wenige Urteile über die englischen Komödianten besitzen, als Beweis ihres Mißfallens deuten? Daß der siebenzigjährige Crusius[2], der berühmte Professor des Griechischen in Tübingen, seine Homerinterpretation einem Besuch der Komödianten und ihrer »dramata amatoria«, wie er sie geringschätzig nennt, vorzog, will nichts besagen. Auch Joseph Justus Scaliger ließ sich durch die Engländer, die in der Herbstmesse 1604 in Leiden auftraten, nicht von seiner Arbeit locken, obgleich, wie er an Thomson schreibt, die ganze Stadt und eine Menge Auswärtiger das Schauspiel eifrig besuchten[3].

Ein größerer Theaterfreund aber war der Tiroler Hofarzt

[1] Archiv f. Lit.-Gesch. 14, 126 ff.
[2] Archiv 15, 212.
[3] Shakespeare-Jahrbuch 3, 409.

Hippolytus Guarinonius[1]), der englische und niederländische Schauspielertruppen wiederholt in Deutschland sah. Hiervon spricht er in einem Kapitel seiner 1610 erschienenen Diätetik Leibes und der Seelen, genannt: „Die Grewel der Verwüstung Menschlichen Geschlechts". Seine Äußerungen über das Theater finden sich hier im 17. Kapitel des zweiten Buches „Von besonders schönen Ergötzligkeiten deß Gemühts / so durch die Augen vnd Ohren zugleich gefaſt werden", nachdem er vorher die Musik (nur Ohrenlust) und die bildende Kunst (nur Augenfreude) behandelt hat. Davon abgesehen aber, daß sich auch bei ihm die Schauspiele in der üblichen Nachbarschaft von Militärparaden, ritterlichen Ringelrennen und städtischen Fechtschulen finden und im wesentlichen nicht von einem Kritiker als ästhetischer Genuß, sondern von einem Arzt als Erheiterung für trübe Stunden, als Arznei für Melancholiker empfohlen werden, zeigt er doch eine anderwärts nicht zum Ausdruck gebrachte Kenntnis mancherlei theatralischer Aufführungen. Er berichtet von den Engländern und Niederländern, daß sie „von eim ort zum andern herumb ziehen / vnd jre lächrige bossen vnd gauckelspiel (doch ohne ungebür) vmb daß gelt denen / so es zusehen vnnd hörn begeren / zimlicher maßen / soviel man in Teutscher Sprach vnd geberden zuwegen bringen kan / verrichten . . .". Die Einschränkung „in Teutscher Sprach" könnte man an sich bei den englischen Komödianten so deuten, daß er ihr Ungeschick in der Sprache mit ihrer englischen Herkunft entschuldigt. Indessen weist der Zusatz „vnd geberden" zweifellos auf die italienische Schauspielkunst, die er gleichfalls in dem Theaterkapitel ausführlich schildert. Wiederum verdanken wir also, wie schon bei Moryson, die kritischen Einschränkungen der vielseitigen Theaterkenntnis des Verfassers, die ihm die Möglichkeit zum Vergleich gibt. Er zieht dazu auch die Jesuitendramen heran und stellt sie mit ihrem Ernst dem leichten Spiel der Engländer und der italienischen »Ziarlatani« gegenüber. Er rühmt allgemein „die ansehenlichen theatra oder

[1] Meißner, Englische Comödianten 3 ff.; Grewel der Verwüstung usw. Ingolstadt 1610. Exempl. in Göttingen u. Bibl. d. dtsch. Seminars in Leipzig. Zum Leben G.s vgl. A. Pichler in Österr.-Ungar. Revue, N. F. 11, 35 ff. u. 145 ff.

bünen", „die darzu gehörige nohtwendigkeiten", den „schönsten vnnd besten apparat", alles Dinge, die ja die Jesuiten vortrefflich ihren Zwecken nutzbar zu machen wußten. Im übrigen erschöpft sich seine Darstellung in dem beispielreichen Hinweis auf die großen seelischen Wirkungen solcher Aufführungen.

Das Thema Schuldramatik und englische Komödie, das hier berührt wird, hätte in der Art, wie Greff die Passionsspielart kritisierte, wohl behandelt werden können. Aber die Schulmeister erwähnen nirgends eine bestimmte Aufführung, die Vorreden der Dramen von Sommer, Herlicius, Merck[1] sprechen nur allgemein und oberflächlich von der »forma solutae ordinis« der englischen Dramen oder ihren »gestus« und »affectus«; und auch Goeze dient uns mit seiner Polemik gegen die Veräußerlichung des Schauspiels nicht, zumal er selbst in seiner Bearbeitung des Hunnschen Josephdramas allerlei Firlefanz einschmuggelt, der mit dem von ihm so gepriesenen „Nutz der Commedien" recht wenig zu tun hat[2]).

Es kam den Dramatikern mehr darauf an, sich mit der besonderen Dichtungsart, mit der Frage: Prosa oder Vers im Drama usw. auseinanderzusetzen, als eine Aufführung zu beurteilen. Sie theoretisieren, wenn auch nicht eben gründlich, aber sie geben keine Kritik. Das zeigt recht deutlich die Vorrede zu Johannes Rhenanus' Übersetzung des englischen Dramas »Lingua or the Combat of the Tongue and the five senses for superiority[3]«. Der Kasseler Arzt Rhenanus widmete dies Stück unter dem Titel »Speculum aestheticum« im Jahre 1613 dem kunstsinnigen Landgrafen Moritz von Hessen. Er hatte in England die Eigenart der dramatischen Diktion, die Prosa und Vers je nach dem Inhalt der Szenen verteilte, kennen gelernt und verteidigt nun in der Vorrede seines Werkes diesen englischen Stil. Ihm kommt

[1] Creizenach, Englische Comödianten CXIII ff.

[2] Creizenach, Englische Comödianten CXVI Anm.; A. v. Weilen, Der ägyptische Joseph im Drama des 16. Jahrhunderts. Wien 1887. 157 ff. (Das Drama selbst war mir nicht zugänglich.)

[3] Creizenach, Engl. Com. CXIII u. 327 ff.; Ph. Losch, Johannes Rhenanus, ein Casseler Poet des siebenzehn'en Jahrhunderts. Diss. Marburg 1895.

es darauf an zu versuchen, „ob unsere deutsche sprache auch so viel in Poesi vertragen könte alß andere sprachen . . .". Aber seine Reformbestrebungen richten sich auch auf die Darstellung. Er glaubt, „daß vnsere Landsleute nicht geringere actores / wenn sie darin vnderrichtet / alß frembde nationes seyn". Die bisherige deutsche Art gilt ihm gering; wo in einer Szene des Stückes der englische Dichter, um die Art des Comoedus lächerlich zu machen, in der Anweisung für den Schauspieler schreibt: »He acts it after the old kind of pantomimic action«, da überträgt Rhenanus frei: „Er agirets auff die deutsche manir[1]". Ihm schwebt die Schauspielkunst der Londoner Bühne vor, und auf Londoner Verhältnisse bezieht sich seine Vorrede. Eine Stelle aber mag auch als Kritik des Wandertruppen-Theaters gedeutet werden, wenn er nämlich von „Englischen Comoedianten" spricht und dazu die Bemerkung macht: „Ich rede von geübten". Hier mag er an die englischen Schauspieler am Kasseler Hofe gedacht haben, die gegenüber den Londoner Schauspielern gewiß recht wenig „geübt" erscheinen mußten.

Kritik des englischen Schauspiels in Deutschland oder auch nur Ansätze zu solcher Kritik entstehen also nur da, wo dem Zuschauer dank der Kenntnis anderer Bühnenverhältnisse der Vergleich nahegelegt und möglich gemacht wird. So bei Moryson, bei Guarinonius, bei Rhenanus. Im übrigen bleibt es bei rein sachlichen oder kritiklos lobenden Chronik- und Tagebuchaufzeichnungen, oder aber ganz unsachlichen polemischen Standreden, wie sie Albertinus und Conrad Dannhawer (von dem im ersten Kapitel die Rede war) zu halten sich verpflichtet fühlten.

Auch im Verlauf des 17. Jahrhunderts finden die englischen und die sich allmählich herausbildenden deutschen Berufsschauspieler in dieser Art Kritiker: der französische Reisende und Schriftsteller Chappuzeau[2], Verfasser des 1674 erschienenen Werkes »Le Théâtre François«, sah in München unter anderen die deutsche Schauspielertruppe des Michael Daniel Treu und ihr gelten vielleicht seine Worte über die deutsche Komödie: »Leurs Poëtes

[1] Losch a. a. O. 53.

[2] Trautmann, Deutsche Schauspieler am bayr. Hof. Jahrbuch für Münchner Geschichte, Bd. 3, 306.

Dramatiques sont peu dans les regles, ils n'ont ny les graces, ny la delicatesse des nôtres. La Langue même, qui est vn peu rude, ne leur est pas fauorable, et ils sont representez auec peu d'art par des gens qui ne frequentent jamais ny la Cour, ny le beau monde, et qui la plus part, de même que les Anglois, ne se donnent pas tout entiers à cette profession, en ayant quelque autre qu'ils exercent hors des jours de Comedie, et leur Théâtre n'estant pas toujours capable de les bien entretenir.« Und ein anderer Franzose schreibt 1671 in Wien: »Il n'y a à Vienne aucun plaisir que la comédie Allemande, qui se répresente de temps en temps et qui est si détestable, au dire même des Allemands, que l'on n'y va que pour trouver compagnie et n'y point entendre ce qui s'y répresente[1].« Das sind Betrachtungen im Stile Morysons, die immer wiederkehren und selten verfehlen, die heimischen Theater gegenüber denen des „Auslandes" Deutschland zu rühmen.

Und auch die Schulmeisterbetrachtungen kehren im 17. Jahrhundert wieder: J. S. Mitternacht[2], Rektor des Gymnasiums in Gera, später Superintendent in Zeitz, schreibt in dem Prolog seines „Unglückseligen soldaten und vorwitzigen barbierers" 1662: „Zwar die Engelländer und andere im lande herumbstreichende comoedianten, als welche entweder gar nichts, oder nicht viel besonders studiret haben, sind hierumb (um die Regelmäßigkeit des Dramas nämlich) wenig bekümmert, wie aus denen Engelländischen comoedien, so in zweyen voluminibus zusammengedrückt, satsam zu ersehen stehet, als in welchen fast nicht eine einige zu befinden, die nach den vorgeschriebenen legibus und praeceptis durchgängig eingerichtet wäre; und pflegen doch nichts desto weniger solche comoedianten hin und wieder beliebet und gelobet zu werden, alldieweil sie, was ihren comoedien ermangelt, theils durch kleider-pracht, theils durch einen geübten und kurtzweiligen Jean putagen ersetzen, und sich getrösten, daß unter

[1] Weilen, Wiener Theater 120.

[2] Ellinger, J. S. Mitternacht, Zeitschrift für deutsche Philologie, Bd. 25, 501 ff.

viel hundert Spectatoribus oder Zuschauern offt kaum einer sey, der da, was zu einem solchen wercke gehöret, gründlich verstehe, und consequenter davon judiciren könne, sondern die meisten Spectatores mit hindansetzung des hauptwerkes sich an den possen, und gemeiniglich groben zoten beluſtigen."

Mit diesem Urteil, aus dem der theoretisierende Schuldramatiker und der entrüstete Theologe zugleich spricht, sind wir aber schon tief in das Jahrhundert hineingekommen, das in Deutschland vor allem literarische Reformen hervorbrachte und eine literarische Theorie schuf. Die Frage erhebt sich, inwieweit denn das Theater, das im übrigen auch ferner Beifall und Anerkennung in gelegentlichen, zufälligen Erwähnungen fand, von diesen literarischen Reformatoren berücksichtigt wurde, ob sie vielleicht eine Theaterkritik schufen oder wenigstens anregten.

Fünftes Kapitel.

Theorie und Kritik.

Die Grundlage für die Theorien, die sich seit der Wiederbelebung der antiken Kunst und Literatur in allen Ländern entwickelten, bildete Horazens Ars poetica. Der Pisonenbrief fand zahlreiche Kommentatoren, darunter auch einige in Deutschland, deren Werke für die zeitgenössische dramatische Kunst zum größten Teil ohne Bedeutung sind; denn die Verfasser beziehen sich selten oder nie auf die Literatur ihrer Zeit, begnügen sich vielmehr mit unselbständigen Kompilationen, wie zum Beispiel Georg Fabricius aus Chemnitz (1516—1571), der in seinen sieben Büchern De re Poetica (1565), wo er vom Drama sprechen soll, ehrlich gesteht, daß ihm die Erklärungen zu schwierig seien, daß er sich daher mit einem kurzen Auszug aus Horaz begnügen wolle.

Eine Ausnahme macht Jodocus Willichius. Sein »Liber de pronunciatione« (1540), eine „schulmäßige Schauspielkunst[1]",

[1] Herrmann, Forsch. z. Theat.-Gesch. 260.

weiſt bei der »imitatio« nur belehrend darauf hin, daß man einen Unterſchied bei der Darſtellung zwiſchen Cato Senex, Achilles iracundus oder Ulysses callidus machen müſſe und kritiſiert damit indirekt ein Übel, das bei den Deklamationen der Schüler nicht überraſchen kann und vor dem Adam Puſchmann, als Praktiker, in der an den »actor« gerichteten „Vermanunge" ſeiner „Comedia von dem Patriarchen Jacob" (1592) warnt, indem er ſagt: „mit Kindern große vnd alte Perſonen zuuertretten / ſonderlich in Tragedien / iſt nichts werth / es gibt einen vnform" uſw.[1].

Scharfe Kritik aber übt der gleiche Willichius in der Widmungsrede ſeines 1545 erſchienenen Horazkommentars, wo er das Joſephsſpiel eines Zeitgenoſſen „nach allen Regeln herunter-macht[2]". Die Stelle fordert einen Platz in der Geſchichte der Theaterkritik: »Velut si quis Comoediam de Josepho hodie a quodam poetastro decantatam pensitaret, in quo quanta decori ratio sit, facile licet obseruare. Protasin enim plus aequo longiorem fecit *κατὰ παρέκβασιν*, de fidelitate seruorum erga dominos. Postea rursus incrementa turbarum in Epitasi frigent. Postremo brevis et mutila eiusdem Catastrophe est. Eadem censura de quibusdam Tragoedijs nouis et sacris fieret. Taceo quàm personarum numerus sit nimis magnus. Sunt enim circiter triginta in nonnullis dramatibus, cum quis in Sophocle et Euripide vix duodenas haberet. Non dicam quam actus male discernantur, omitto quam singulis personis iuxta suas uarias circumstantias orationis genus et filum suum non adaptetur[3].« Mit dieſer Kritik, die offenbar nicht im Anſchluß an Lektüre, ſondern an Aufführungen geübt wird, ſtellt ſich Willichius weit über das ſonſt übliche rein theoretiſche Schreibwerk der Horazkommentatoren. Er fordert nicht nur, wie das ſonſt zu geſchehen pflegt, Dramen von antiker Strenge, er legt den Maßſtab dieſer Forderungen auch an ein vorhandenes Werk der Zeit und erfüllt damit erſt

[1] Schmidt, Schuldrama 35f. [2] Borinski, Poetik 22.
[3] Borinski a. a. O.; Creizenach II, 113 Anm.; Commentaria in Artem Poeticam Horatii Authore Jodoco Uuillichio Reselliano. MDXLV, 5.

die Bedingungen des Theaterkritikers. Aber er steht mit dieser Kritik unter den deutschen Theoretikern jener Tage allein.

Dagegen findet sich Kritik der Mysterienbühne, wie wir sie bei dem Theaterpraktiker Greff antrafen, auch bei dem Theoretiker, der das Vorbild und dessen Werk die Fundgrube für die Poetiken des 17. Jahrhunderts wurde: bei Julius Caesar Scaliger. Ihm boten die sehr glanzvollen französischen Mysterien Anlaß zur Kritik, wie sie ebenfalls vom humanistischen Standpunkt aus schon vor ihm Charles Estienne in der Vorrede zur Übersetzung der »Ingannati«, betitelt »Les Abusez«, geübt hatte: »Dans le théâtre ancien jamais ne demeurait sur l'échafaud personnage qui n'y fût nécessaire, ou pour parler ou pour écouter . . . qui est une des choses en laquelle plus nous faillons et que plus je trouve inepte en nos jeux et saintes comédies . . .[1].« Scaliger fährt in diesem Falle gegen den lächerlichen Bühnenstil nicht das schwere Geschütz humanistischer Gelehrsamkeit mit dem Hinweis auf die unumstößlichen antiken Gesetze auf, sondern er stellt sich auf den Standpunkt des Zuschauers, der von der Aufführung vor allen Dingen Verständlichkeit, Klarheit, aber auch Spannung erwarten darf. Das alles aber geht bei der Darstellungsart des mittelalterlichen Dramas verloren: »Nunc in Gallia ita agunt fabulas: vt omnia in conspectu sint. vniuersus apparatus dispositis sublimibus sedibus. Personae ipsae nunquam descedunt, qui silent pro absentibus habentur. At enimverò perridiculum ibi spectatorem videre et audire et te videre teipsum non audire, quae alius coram te de te loquatur: quasi ibi non sis, ubi es. Cum tamen maxima Poetae vis sit, suspendere animos, atque eos facere semper expectantes. At hic tibi novum fit nihil: vt prius fatietas subrepat, quam obrepat fames . . .[2].« Besonders die Betonung der »maxima Poeta vis suspendere animos« zeigt das bessere Verständnis der Theaterkunst bei diesem Theoretiker gegenüber dem »nullo

[1] Petit de Julleville I, 390; Creizenach III, 78.

[2] Julii Caesaris Scaligeri Viri Clarissimi Poetices libri septem. 1561. Liber I, caput XXI.

veterum exemplo comprobata« eines treuen Knechtes und Imitators antiker Muſter, als welcher ſich der Amſterdamer Crocus erweiſt, der ſchon vor Scaliger in ſeiner »Comoedia sacra, Cui Titulus Joseph« ſich dagegen ausſpricht: »ut longe lateque dissita loca in unum subito proscenium cogantur[1]«.

Von einer derartigen, dem eigenen Theatererlebnis entſpringenden Kritik wie bei Scaliger ſind die Theoretiker in Deutſchland zunächſt weit entfernt. So fleißig man auch Scaliger ausſchreibt: man erwirbt damit doch nicht ſeine perſönliche Art, die Dinge zu betrachten und in den Rahmen theoretiſcher Formeln zu bannen.

Als erſter dieſer deutſchen Scaligerjünger ſchreibt Balthaſar Cruſius 1609 ſeine Abhandlung De Dramatibus, Tractatus brevis et necessarius uſw., die er ſeinem Drama Paulus naufragus anhängt[2]. Er ſagt ſelbſt im Titel »ex antiquis et optimis autoribus studiose collectus«, und tatſächlich hat er fleißig aus Horaz, Giraldus und Scaliger, auf die er ausdrücklich hinweiſt, abgeſchrieben. Eine Theaterkritik in unſerem Sinne gibt er nicht, behandelt aber die dramatiſche Theorie ſtets im Hinblick auf die Bühne. Er variiert den Satz: ubi multitudo, ibi perturbatio, um die geringe Perſonenzahl zu verteidigen. Er warnt vor der Abweichung von der Antike, einem Fehler, den 30 Jahre ſpäter der Jeſuit Jacobus Libenius in ſeinem Joſeph-Drama (Antwerpen 1639) als die „Krankheit des Jahrhunderts" bezeichnete[3]. Er fordert die Einheit der Zeit und bringt dabei ein Beiſpiel, hinter dem ſich vielleicht ein tatſächlich vorhandenes, aufgeführtes Werk verbirgt, ſo daß ſeine Worte alſo Theaterkritik darſtellen würden.

So wenig und ſo wenig eigenes auch in dieſem Traktat enthalten iſt: es iſt eine Fülle gegenüber den dürftigen Sätzen, die in der erſten deutſchen Poetik, in Opitzens „Buch von der deutſchen Poeterey", dem Drama gewidmet ſind[4]. Allerdings

[1] Comoedia etc. Colonia 1537. Bl. A8a. Vgl. auch Creizenach II, 102; Schmidt, Schuldrama 150.

[2] Altenburg 1609. Exempl. Leipziger Univ.-Bibl.

[3] Meinrad Sadil, Jakob Bidermann. Progr. d. Ober-Gymnaſiums zu den Schotten, Wien 1899/90; I, 5.

[4] Poeterey V. Kapitel (Ausg. v. Witkowski, S. 153 f.).

wird Opitz in gewiſſer Weiſe entſchuldigt: er ſchrieb bekanntlich ſein Werk nach dem unerwünſchten Erſcheinen ſeiner Gedichte als Rechtfertigungsſchrift, in der er ſchleunigſt ſeinen neuen Standpunkt kund tun wollte. Es blieb keine Zeit, ſich eingehend mit den einzelnen poetiſchen Gattungen zu befaſſen, konnte vollends nicht Abſicht des Verfaſſers ſein, auf einzelne dramatiſche Werke oder gar Aufführungen einzugehen. Er lieh ein paar Sätze bei Scaliger: das iſt alles! Aber auch ſonſt findet ſich in dem ganzen literariſchen Werk des Schleſiers kein Wort der Kritik über die Theaterzuſtände ſeiner Zeit, obgleich er doch ſelbſt auch auf dramatiſchem Gebiet nicht untätig blieb. Man muß wohl annehmen, daß er, der ſich für die Abweichungen von den ihm wohlbekannten Regeln der Alten in ſeiner „Dafne" entſchuldigen zu müſſen glaubt, die Theaterkünſte am Hof in Liegnitz (Trojanerinnen 1625) und in Torgau (1627) einer ſchriftlichen Erwähnung nicht für wert hielt. Der Briefwechſel mit ſeinem Freunde Buchner, der ſelbſt mit einem Ballett „Orpheus und Eurydice" 1638 in Dresden großen Erfolg hatte[1], enthält zwar (von Opitz ſelbſt) ein geringſchätziges Urteil über ſeine „Dafne", aber kein Wort von der Aufführung. Und wenn Opitz in ſeiner „Schäfferey von der Nimfen Hercinie" den „Engelländer ſpringeriſch" nennt, ſo iſt es mindeſtens zweifelhaft, ob er dabei an Komödianten dachte.

Selbſtändiger und ausführlicher ſind die Theaternotizen in den Nürnberger Poetiken[2]. Auch ſie geben freilich, wie das der ganzen Anlage der Werke nur entſpricht, vorzüglich Regeln und Anweiſungen, aber ihre Theorie berückſichtigt in weitem Maße das aufgeführte Drama, das Theater, während man ſonſt allzu oft in jenen Tagen das dramatiſche Werk nur als Buchdichtung betrachtet: ein Trauergedicht aus Anlaß von Lohenſteins Tod ſagt:

> Die hohen Trauer-Spiel' / die ſeine Hand geſchrieben /
> Sind würdig: daß man ſie in Ärtzt und Marmel gräbt[3].

An das Leben oder Nachleben auf der Bühne denkt man nicht.

[1] Weimariſches Jahrbuch II, 1 ff. [2] Borinski, Poetik 212 ff.
[3] Lohenſtein, Ibrahim Baſſa. Breslau 1689.

Aber Georg Philipp Harsdörffer betont in seinen „Gesprächspielen" ebenso wie im „Poetischen Trichter" (1646—1653), daß der Poet den Schauplatz kennen und auszunutzen wissen müsse. Wenn er in den „Gesprächspielen" (VI. Buch) im Gegensatz zu den Lustspielen die „Freudenspiele" nennt, „welche von etlichen darzu von Jugend auf angewehnten Schauspielern (Comoedianten) úm Gewinns willen gehalten", so wird man darin eine allgemeine Kritik an dem Spiel der englischen Banden und ihrer deutschen Nachfahren sehen dürfen. Wichtiger aber ist die unausgesprochene Kritik in seinen Forderungen: es „sol der Poet verstehen / die Baukunst / die Perspectiv / oder Sehkunst / die Mahlerey / die Music / den Dantz / und im Ende aller Personen Geberden ziemlich nachzuahmen[1]", und: „Es soll auch der Poet verstehen den Schauplatz auszuzieren / und die Music anzustellen . . . Wie ein Feldherr nicht ein Lusthaus zu der Wahlstatt seiner Schlacht wehlet, sondern den Ort / desselben Höhe / Wasser / Erdreich / und alle Beschaffenheit wohl erkundiget / wo er Ehre einzulegen gedenket: also soll gewißlich auch der Poet die Zugehör des Schauplatzes / auf welchem sein Gedicht vorgestellet werden sol / als ein Stück seiner Kunst verstehen / und anzuordnen wissen / und hierinnen keinen andern einen Theil seines Lobs überlassen. So offt ein andres Land / oder eine andre Statt vonnöthen / so oft sol sich der Schauplatz verändern. Die gefangenen sollen aus dem Gefängniß reden . . ." (Poetischer Trichter II, Elfte Stunde). Diese Forderungen zeigen deutlich die Schulung an dem italienischen Theater, das nun zum zweiten Mal in Deutschland eine neue theatralische Kunst anregte, und diesmal, bei der Oper, mit besserem Erfolg als in den Tagen Celtis'. Harsdörffer charakterisiert ausdrücklich die „Lustspiele": „welche . . . nach Italiänischer Art Gesangsweis angestellet werden. In jenen (Komödiantenspielen) mag man mit Possenspielen / dem Pövelvolk zu Gefallen seyn / in diesen aber von welchen wir reden / hat man auf die höchste Kunst dieser Spielhändel zu sehen . . .". In der Folge gibt Harsdörffer noch Einzelheiten des Technischen und läßt den einen Sprecher im

[1] Gesprächspiele, 6. Teil, CCXXIX.

Gesprächspiel eine Theateraufführung schildern, die anderen aber Zwischenfragen tun, so daß aus Frage und Antwort sich ein klares Bild dessen ergibt, was Harsdörffer als sein Theaterideal angesehen wissen will. Jedenfalls wird zum ersten Male aus dem Kreise der Theoretiker heraus eine klare künstlerische Forderung an das Theater selbst gestellt und damit zugleich ein Maßstab der Kritik gegeben, den er freilich selbst nirgends praktisch angewendet hat.

Sigmund von Birken, der ihm 1679 mit einer „Teutschen Rede-bind und Dicht-kunst" nachfolgt, hält ebenfalls Fühlung mit der Bühne. „Wer Schauspiele schreibet," verkündet dieses Harsdörffer-Echo, „der muß auch den Schauplatz verstehen usw." Er wendet sich gegen die schlechten Berufsschauspieler, empfiehlt aber einen lustigen Narren in mäßigen Grenzen: „Man muß aber hierbei nicht Schand-reden / und aus den Schau-spielen Sau-spiele machen." Dies geht zweifellos gegen die englischen Komödianten, denen Birken aber gern absah, was ihm nützlich erschien: „diese Erfindung ist zum Theil aus den englischen Komödien abgesehen", sagt er in seiner „Margenis" gelegentlich[1]. Übrigens war er auch gar nicht abgeneigt, Mord und Totschlag auf der Bühne zu dulden, und der Hamburger Operndichter Hotter hätte sich auf ihn berufen können, als er 1701 in der Vorrede zu seinem „Störtebecker" sich entschuldigte, daß er die Seeräuber auf offener Bühne enthaupten und ihre Köpfe auf Pfähle stecken ließ, statt dies durch Boten melden zu lassen: „allein weil dieses mehr die Weise der Redner als einer ordentlichen nachahmenden Vorstellung würde ähnlich gewesen sein, hat man es vor besser erachtet, auf erwähnte Weise ein solches thätlich vorzustellen[2]".

Die kritische Grundstimmung der Nürnberger ist klar erkennbar: das Spiel der Engländer überläßt man dem Volk; wahre Theaterkunst aber, Singspiel und Oper, findet Beifall und Förderung.

Der Siegeszug der Oper hat begonnen. Alle Künste vereinigen sich, um der ungeheueren Schau- und Prunklust der Zeit

[1] Koberstein, Grundriß II, 239.

[2] Mitteilungen des Vereins für Hamburger Geschichte, Bd. 15, 455 ff.

Genüge zu tun. Der Reichstag zu Regensburg zeigt 1653 der erstaunten deutschen Gesellschaft die neue italienische Kunst. „Das Theatrum", sagt ein zeitgenössischer Bericht[1], der am besten die Wirkung der Aufführung wiedergibt, „das Theatrum, welches an sich selbst dunkel gemacht und mit sehr vielen Lichtern und Fackeln erleuchtet war, veränderte sich, ohne Vorziehung einiger Vorhänge, etliche male ganz geschwinde, durch schöne gemahlte Schieber, also daß bald wunderbare Paläste, bald Säle und Gärten, bald andere Figuren zu sehen waren. Das Meer, auf welchem Schiffe mit Leuten ruderten und anlangten, bewegte sich stark mit seinen Wellen; es flogen Jungen wie Vögel durch die Luft und wieder herunter. Man sahe vortreffliche artige Tänze, und hörte anmuthige Stimmen der italienischen Sänger und Sängerinnen. Es währete das Werk bis 9 Uhr in die Nacht, mit großem Vergnügen etlicher hundert Menschen, die dergleichen nie gesehen hatten, wie denn auch dergleichen in Deutschland nie zuvor gesehen worden . . ."

Ganz anders als beim Auftreten der Engländer wird die Ausstattung jetzt vom künstlerischen Standpunkt aus gewertet, und von den Spielleitern und Veranstaltern, unter denen die angesehensten Persönlichkeiten nicht fehlen, wird auf die Ausstattung alle erdenkliche Sorgfalt verwendet. Auch die Geistlichkeit hat nichts gegen diese neuen Theater: Magister Jacob Honold, „Prediger im Münster zu Ulm vnd Professor bey der Schul", begrüßt das neu erbaute Theater:

„Wann man Comoedien will halten vnd darinnen
Aufführen was Vernunfft deß Menschen mag ersinnen /
Das man vor Augen stell / wie es im Leben geh /
Was langst geschehen ist / als ob es jetz geschch /
Ein solchen Schawspilsaal den Menschen zuerlaben /
Zu edler Fridenszeit / kan man allhie wol haben /
Wie solcher künstlich sey zu machen was zur sach
Wird dienen / zeiget an Herr Joseph Furttenbach[2]".

[1] Ludolphs Schaubühne des XVII. Jahrhunderts, fortgesetzt von Chr. Juncker. Frankfurt 1713, Teil III, 302. Zit. nach: F. W. Barthold, Geschichte der Fruchtbringenden Gesellschaft. Berlin 1848, 265 f.

[2] Joseph Furttenbach, Mannhaffter Kunst-Spiegel. Augspurg 1663, S. 256 (Exempl. in Breslau, Kgl. Univ.-Bibl.). Vgl. auch Hammitzsch S. 112.

Neben dem deutschen Architekten Furttenbach sind vor allen Dingen die Italiener tätig, das Theater auch szenisch zu vervollkommnen. Und welche Rolle jetzt die Inszenierung spielt, geht unter anderem daraus hervor, daß Francesco Galli-Bibiena in den in Wien gedruckten Textbüchern mehrerer Opern als „Theatralingenieur" ausdrücklich genannt wird[1].

Auch die Theoretiker befassen sich nun immer eingehender mit der neuen Opernkunst, die 1695 von Erdmann Neumeister als „das galanteste Stück der Poesie" bezeichnet wird[2]. Vor allen Städten ist es Hamburg, das um die Wende des Jahrhunderts eine Blütezeit der Oper erlebte und auch Theoretiker der Gattung und Kritiker von Opernaufführungen hervorrief. Auch ein lebhafter Kampf gegen das Theater blieb nicht aus; doch kann der „Hamburger Opernstreit[3]" hier nur eben erwähnt werden, da es sich bei den Schriften der Reiser (Theatromania 1681), Rauch (Theatrophania 1682), Winckler und Mayer nicht um Kritiken, sondern um ganz allgemeine Fragen der Zulässigkeit des Schauspieles handelt. Es war keineswegs so, daß die ganze Geistlichkeit gegen die Opern ankämpfte, denn ein Pastor selbst, Hinrich Elmenhorst, eröffnete 1688 die Reihe theoretischer Schriften über die Oper mit seiner „Dramatologia antiquo-hodierna, das ist Bericht von denen Oper-Spielen[4]". Kritik in unserem Sinne übt er nicht, sondern empfiehlt nur die Oper. „Bey den Oper-Spielen üben sich teutsche Leute, man gebraucht die teutsche Mutter-Sprache, teutschen Umgang und Wandel . . Und dieses gehöret mit zum Zweck der Operen, nemlich, daß sie gehalten werden zu geziemender Ergetzlichkeit der Gemühter".

Kritischer ist Christian Fr. Hunold (Menantes), der in seinen „Theatralischen / Galanten und Geistlichen Gedichten" (Hamburg 1706) von den Opern als „dem Haupt-Werck Theatralischer Gedichte" spricht. Doch beschränkt sich seine Kritik der Opern

[1] Hammitzsch 149. [2] Borinski, Poetik 361.

[3] Geffcken, Der erste Streit über die Zulässigkeit des Schauspiels (Zeitschrift d. Ver. f. Hamb. Gesch. III, 1ff.).

[4] Gaedertz, Die Hamburger Opern. Jahrbuch d. Ver. f. niederdeutsche Sprachforschung VIII, 115ff.

Nero, Kleopatra und Almira von Feustking auf scharfe Hiebe gegen die Werke und den Verfasser, nicht gegen die Aufführungen[1].

Theaterkritik endlich gibt Barthold Feind[2], wenn er auch besonders der Hamburger Theoretiker der Oper genannt werden muß. 1705 gab er einen Operntext „Die römische Unruhe oder die edelmüthige Octavia" heraus[3]. In der Vorrede dieses Textbuches übt er in sehr durchsichtiger Verhüllung scharfe Kritik an der bereits oben erwähnten Oper „Störtebecker" von Hotter: „Es sind gleichwohl nicht lauter Schwanengesänge gewesen, welche wir bisher an der Alster gehöret, weil solche manches Mahl durch das Schnattern der Gänse unterbrochen worden, und muß ich schier wider meinen Willen geschehen lassen, daß die Erfindungen und Expressionen der Opera von Störtebecker und einigen jüngern solche rauhe Wörter aus der Feder locken." Auch in seinem Hauptwerk „Gedancken von der Opera", die als Anhang zu seinen „Deutschen Gedichten" 1708 in Stade erschienen[4], bezieht er sich immer auf das bestehende Theater und besondere Aufführungen. Er ist ein guter Kenner des Theaters und beginnt seine Abhandlung mit einem Vergleich der französischen, italienischen und deutschen Oper, und zwar in musikalischer Hinsicht. Dann spricht er von den einzelnen Theatern selbst: „Das Leipziger Theater ist wohl das pauvreste, das Hamburgische das weitläuftigste, das Braunschweigische das vollkommenste, das Hannoversche das schöneste." Bei der Pariser Oper bewundert er die szenischen Verwandlungen: „Daß man alles in einem Augenblick / ohne einen Vorhang schießen (sic!) zu lassen / verändert . . ." Aber er ist keineswegs blind gegen die Nachteile einer übertriebenen Ausstattungsoper und hält mit der Kritik nicht zurück: „Dieses ist auch etwas unnatürliches / daß sie so viel Götter / Fontainen / Bäume / Hügel und Ströme in Menschen-Gestalt aufftreten und tantzen lassen: Daß sie / um Machinen zu praesentiren / die Götter bey den Füßen vom Himmel herab

[1] Hermann Vogel, Christian Fr. Hunold (Menantes). Diss. Leipzig 1897, S. 83. [2] Borinski, Poetik 364 f.

[3] Mitt. d. Ver. f. Hamb. Gesch. 15, 459.

[4] Exemplar in Berlin, Kgl. Bibliothek.

ziehen / solche bey jedem Actu gebrauchen / usw. usw." Die Regeln des Dramas scheinen ihm auch für die Operndramatik wichtig, er zitiert Scaliger und Corneille. Die lustige Person hat für seinen Geschmack mit den Opern nichts zu schaffen, und er benutzt die Gelegenheit dieser Feststellung zur Kritik Hamburger Theaterverhältnisse und der Aufführung einer Oper von Cuno und Meister[1]: „Noch einmahl mein Bedencken davon zu sagen / wie offt geschehen / so gehören dieselbe (lustige Person) gar nicht in die Opera, und das Theatrum wird nur dadurch prostituiret . . . In Hamburg ist die üble Gewonheit eingerissen / daß man ohne Arlechin keine Opera auf dem Schauplatz führet / welches warlich die größeste bassesse eines mauvais goût und schlechten Esprit des Auditorii an den Tag leget. Was bey der gantzen politen Welt für abgeschmackt und ridicul passiret / findet daselbst die größeste Approbation: Wie man denn erst neulich im verwichenen Jahr / eine Opera, le Carneval de Venise benahmt / praesentiret / von so absurdem Zeug und abgeschmackten Fratzen / daß sie fast eine Peter-Squentz-Opera kan genannt werden. Man könte auch nichts einfältigers ersinnen. Dennoch hat das Sujet eine so allgemeine Approbation und Zulauff gehabt, daß es fast unglaublich. Die Brauer-Knechte selber mußten ihr Geld dahin tragen." Auch die technische Seite der Aufführung findet in ihm einen aufmerkenden Kritiker: „Das Hamburgische Theatrum kan wol die mehreste Repraesentationes zeigen / indem daselbst die Seiten-Scenen 39 mahl können verändert werden . . . . Das ist aber ein grosser Fehler / daß allda kein gutes Wasser praesentiret wird / und ein See-Sturm würde anitzo sehr einfältig ausfallen / der doch bey Leb-Zeiten des seligen Herrn Schotts / als Stiffters des Opern-Hauses / in Heinrich der Leu fast surprenant herauskam . . ." Auch das häufige Schließen des Vorhanges wegen kleiner unwichtiger Szenen tadelt er, und wir sehen, daß hier ein Kritiker am Werk ist, der wohl imstande wäre, Theaterkritiken im modernen Sinn zu schreiben, der aber doch noch durch die Form des Buches, der theoretischen Abhandlung daran gehindert wird.

[1] Vgl. auch Gaedertz, Hamburger Opern. 125.

Kritik in diesem Sinne konnten viel besser gelegentliche Besucher des Theaters üben und in ihren Aufzeichnungen festhalten. Die Hamburger Opern jener Tage waren ja berühmt und es fehlt nicht an Berichten mehr oder weniger kritischer Zuschauer. Dem Landgrafen Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt zu Ehren wurde im Jahre 1708 bei seinem Abschied von Hamburg ein Festspiel mit Musik von Keyser aufgeführt. Ein Bericht der Aufführung[1] zählt die Ereignisse und Aufzüge auf, schildert Theater und Dekorationen und bemerkt am Schluß: „Die Vorstellung erntete den verdienten Beifall. Ich aber muß mir die Bemerkung erlauben, daß mein Freund, der gewiß viel fruchtbare Erfindungsgabe dabei bewiesen hat, sich doch zu sehr an jenen falschen Witz klammert, den Mr. Addison so köstlich im ersten Bande seines ‚Spectator' beschrieben hat, und zuviel auf Chronogramme und dergl. hält. Ähnlich ist es mit seinen architektonischen Ideen. Immer prächtig, sind sie doch mit etwas zuviel Gothik verbrämt, — ich meine damit die Extravaganzen einer ausschweifenden Phantasie."

Reich an Kritiken zum Hamburgischen Theater sind die Aufzeichnungen Zacharias Conrad von Uffenbachs, „Merkwürdige Reisen durch Niedersachsen, Holland und Engelland", die zwar erst später erschienen (Frankfurt und Leipzig 1753, Bd. 2 und 3 Ulm 1753/4), deren Ausführung aber in die ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts fällt. Schauspiel und Oper finden gleiche Beachtung, deutsches, holländisches und englisches Theater beschreibt der Verfasser, der ja durch die zahlreichen Theaterbesuche auf seinen Reisen, durch scharfen Blick und sichere Feder sehr wohl zum Theaterkritiker taugte. Hier sollen nur seine Bemerkungen über Besuche deutscher Theater Platz finden, als Gegenstück zu den beengten Poetik-Sätzen der Theoretiker.

Am 14. Januar 1710 in Hannover: „Abends um sechs Uhr

[1] W. Kleefeld, Landgraf Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt und die deutsche Oper. Berlin 1904, 39ff. Über des Berichterstatters Persönlichkeit konnte ich nichts ermitteln. Der ganze Ton läßt darauf schließen, daß Kleefeld nicht einen Originaltext gibt. Der Hinweis auf den 1710/12 erschienenen »Spectator« zeigt, daß der Bericht nicht gleich nach der Aufführung entstanden sein kann.

aber giengen wir auf das Schloß, die Comödie zu sehen. Das Opern- oder Comödien-Haus ist zierlich, aber sonderlich das Amphitheater sehr klein. Die Acteurs waren eine recht gute Bande von Franzosen; und es wurde le Menteur gespielet. Das Orchester ist unvergleichlich und stark besetzt, und die Music war sehr schön." Auch das Braunschweiger Opernhaus schildert er, aber ohne Erwähnung einer Aufführung. Im Februar und März 1710 weilt er in Hamburg und ist ein eifriger Theaterbesucher. Am 19. Februar: „Abends gingen wir noch in die Opera . . . Wir fanden, wie wir schon, ehe wir hieher gekommen, gehört hatten, daß, seit dem der Ratsherr Schott verstorben, und die jetzigen Actores und Director alles von der Wittwe nur gepachtet hätten, die hiesigen Opern sehr in Abgang gerathen, sonderlich auch, nachdem die besten Sänger vor kurzem hinweg gekommen, als die berühmte Conradine, so einen Pohlnischen Grafen geheurathet, der treffliche Bassist Grünewald, der Kapell-Director zu Weissenfels geworden, die Kayserin und Schoberin, welche nach Darmstadt gekommen etc. Jedoch sind noch einige gute Manns-Personen allhier, worunter Bendler der vornehmste, der sich, seit dem ich ihn in der Leipziger Opera gar offt gehöret, sehr gebessert, und nicht mehr so hart singet, sondern seine Stimme sehr moderiret, auch viele gute Manieren hier angenommen. Unter denen Weibs-Leuten waren nur zwey, so noch ziemlich sangen, aber doch keine so wohl als die Debrichin, welche ich in Leipzig öffters gehöret, obgleich ihre Schwestern allhier waren. Es wurde diesesmal Arsinoe agirt, welche sowohl an Worten als Music wohl componirt war, wiewohl die Music anjetzo viel schwächer und schlechter ist als in Leipzig. Die Veränderungen der Scenen und Theatri waren auch gar einfältig und schlecht, die Maschinen selbsten aber noch zimlich. In dem Stücke von Arsinoe wurden zwey Wasserfälle oder Cascaden sehr artig durch ein weiß gemaltes Tuch, so auf zwo Rollen stets herum lieffe, und sich bewegte, vorgestellet. Die Entreen und Tänze waren verschiedentlich und gut, sonderlich von zween gar kleinen Scaramouches, die ihre Sache sehr wohl machten, vornemlich der eine, so nach seiner Grösse nicht über acht Jahr alt seyn konnte." Dies ist eine für damalige Ver-

hältnisse überraschend selbständige, klare und eingehend sachliche Kritik, die sofort den Kenner zeigt, der zwar nach Liebhaber-Art die persönlichen Verhältnisse der Schauspieler und Schauspielerinnen mit größerer Ausführlichkeit behandelt als im Rahmen einer Kritik nötig sein würde, der doch aber das aufgeführte Werk in seiner Gesamtheit mit allen Einzelheiten beurteilt.

Später ist er weniger ausführlich. Barthold Feinds „Lucretia" wird kurz gelobt. Am 21. Februar heißt es: „Abends sahen wir eine Opera, das Carneval von Venedig genannt, in welcher die Music das beste, die Invention aber mehr lächerlich als sinnreich war. Wiewol man uns versicherte, daß diese Opera mit gutem Gewinnst sehr offt gespielt, und mehr damit verdient worden, als von zehen andern. Die platt-teutsche Scene, ob sie sich gleich hieher nicht wohl schickt, ist sehr artig." Zweifellos handelt es sich um das Werk von Cuno und Meister, und es ist interessant, das Urteil mit dem oben zitierten Barthold Feinds zu vergleichen. Beide sind sich einig darin, daß es in der Erfindung ein Machwerk ist. Aber während nun der Theoretiker den Harlekin verdammt, lobt Uffenbach die platt-deutsche Szene, in der wir wohl mit Recht die derben Pickelhäringsspäße suchen dürfen. Der Zusatz „ob sie sich gleich hieher nicht wohl schickt" beweist aber, daß Uffenbach nicht der Laune, die ihn das Zwischenspiel belachen läßt, nachgibt, sondern in sachlichem Urteil die Stillosigkeit der Szene anmerkt. Erst die Zeitungskritik, wie sie in Hamburg im „Patrioten" bald ans Licht trat, brachte ähnliche Urteile. —

Barthold Feind hatte den Opern die „teutsche Comedie" entgegengestellt und dem minderwertigen Publikum, gleich Harsdörffer, Spiele „von Dr. Faust und einem holländischen Kluchtof-Bly-Spel von Jan Claaßen usw. von Herzen gegönnt". Aber auf der anderen Seite erhoben die Freunde des Schauspiels ihre Stimmen und sprachen ihr Verdikt über die Opern.

Die englischen Komödianten hatten sich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts trotz der Kriegswirren und im Kampf mit Geistlichkeit und Ratsherren die Gunst der Höfe und den Beifall des Publikums zu erhalten gewußt. Es bildeten sich immer

neue Wandertruppen, deren Mitglieder nun schon nicht mehr Engländer, sondern Deutsche oder Niederländer waren.

Daß ihre Darbietungen schon einen festen Platz, wenn nicht im literarischen, so doch im gesellschaftlichen Leben der Zeit einnahmen, geht aus den gelegentlichen Erwähnungen des Theaters und gewisser in den Sprachgebrauch übergegangener, vom Theater übernommener Begriffe, Bilder u. dergl. hervor. Grimmelshausens Werken ist der Vergleich „als wann man eine Comödie agirt" wie überhaupt das Wort „agiren" schon geläufig; der Hans-Wurst und Pickelhäring ist eine Figur, deren Gesten den Lesern so bekannt sind, daß man sie ebenfalls zum Vergleich heranzieht: „sie trilte den Deller herumb und wieder herumb wie Hans Wurst seinen Hut" heißt es im „Wunderbarlichen Vogelnest", wo auch im 20. Kapitel des zweiten Teils eine „erschröckliche Teuffels-Larven" aus dem Besitz einer „Compagnie Engelländischer Comödianten" beschrieben wird. Das Bild kehrt wieder bei Lauremberg im zweiten Scherzgedicht, wo es heißt:

„Vnd maken mehr figurn und mehr fatzon darvan
Als Jan Potase sine Mütze folden kan[1]";

ebenso Rachel: „hab ich ihnen, wie Jean Potage seinem Hute, können geben, welche Form ich wolte[2]". Und die Unterhaltungslektüre bezeugt uns die Beliebtheit, zugleich auch die Auffassungsart des Komödienspiels in einer gelegentlichen Äußerung: „Wie ists, meine Herren, werden sie sich nachmittage auch auf das Comödienhaus verfügen umb anzuschauen, was die neulich aus England allhier angelangten Comödianten werden gutes fürbringen? Ich höre sie wollen ihres vorigen Königs Carol Stuarts Kriege mit seinen Unterthanen und dessen darauf erfolgte Hinrichtung fürstellen, welches sich wol wird sehen und hören lassen, sonderlich wegen der Rachetten und blinden Pistolenschüsse, so man darbei zugleich wird los brennen[3]."

---

[1] Lauremberg, Schertzgedichte, Hallenser Ndr. 16/17, S. 26, Vers 345/6.

[2] Vorwort zu den Satiren. Hrsg. v. Drescher, Hallenser Ndr. 200—2, S. 12.

[3] Aus dem Buche des Altenburger Rectors M. Jacob Daniel Ernst „Auserseheue Gemüts-Ergetzligkeiten Das ist: funffzig sonderbare Lust- und Lehr-Gespräche." Magdeburg 1697, S. 93; vgl. Shakespeare-Jb. I, 416.

Man sieht, womit noch immer die Engländer aufs Publikum wirkten. Aber inzwischen waren sie doch der „Literatur" näher gerückt. 1620 und 1630 waren die Schauspiele des englischen Wandertruppen-Repertoires im Druck erschienen, 1670 folgte ein weiterer Band, in dem sich vor allen Dingen der Einfluß des französischen Dramas bemerkbar machte. Die Werke fanden Nachahmung. In ihrem Stil schrieb ein Anonymus drei Werke: „Kunst über alle Künste, ein bös Weib gut zu machen" (1672), „Der Pedantische Irrthum" (1673), „Alamodisch Technologisches Interim" (1675), alle mit je einem angehängten Singspiel[1]. Von der Art seiner Schriftstellerei und der Entstehung seiner Werke sagt der Verfasser im Vorwort zu dem Singspiel des letztgenannten Werkes „Der visierliche Exorcist": „Ich habe sie von Comödianten auf dem Schauplatz fürgestellet gesehen, wegen ihrer Artigkeit behalten, und schreibe sie, zu deiner nützlichen Belustigung, hin, wie sie mir nach Gutdünken beifallen . . ." Im „Alamodisch Technologischen Interim" aber setzt sich der gelehrte Literaturkenner und Theaterfreund mit der ganzen dramatischen Literatur auseinander[2] und wenn auch in seinen Worten nicht ausdrücklich auf bestimmte Theateraufführungen hingewiesen wird, so ist doch ohne weiteres anzunehmen, daß er als Dramatiker und Theaterfreund mit seiner Kritik auch die dramatische Darstellung treffen wollte; und man darf es auf die Opernbühne beziehen, wenn er von denen spricht, die „die Invention nur nach Guarino, Lopez de Vega, Ariosto, Razzi, des Marets, Tasso, Marini und anderen sinnreichen Ausländern verworren und eingewickelt" haben wollen, „damit die unerwartete seltsame Veränderung die Sinne und Gemüther desto mehr einnehmen und beherrschen könne".

Was diesen Kenner (oder mindestens doch „Nenner") Molières, Rists, Gryphius', Schochs, Hans Sachsens u. a. vor den Zeitgenossen auszeichnet, ist, daß er trotz gelehrter Bildung offenbar die Wandertruppen hochschätzte. Gryphius, Lohenstein, Hofmannswaldau kümmerten sich nicht um sie, und Johann Christian

[1] R. Köhler, Kunst über alle Künste, Berlin 1864.

[2] Shakespeare-Jahrbuch I, 406 ff.

Hallmanns Vorrede zu den „Trauer- Freuden- und Schäffer-Spielen" (Breslau 1684) hebt bezeichnend an: „Es ist unvonnöthen / die Würde und Nutzbarkeit derjenigen Schauspiele / so von Ehrliebenden und Gelehrten / nicht plebejischen und herummschweiffenden Personen an Tag gegeben werden / weitläufftig auszustreichen." Ähnlich schreibt Daniel Georg Morhof in seinem „Unterricht von der Teutschen Sprache und Poesie" (1700) von den Komödien: „Diese bestehen nicht in groben Narrenpossen / wie dergleichen gemeine Comoedianten viel haben, sondern in einer artigen und zierlichen Außschmückung einer lächerlichen Action." Philander von der Linde (Mencke) bedauert in seiner gelehrt-umständlichen „Unterredung von der Deutschen Poesie" (1710) auch nur, daß „insgemein bey denen heutigen Comoedianten Kunst und Wissenschaft" fehlen.

Auch Christian Weise, der fleißigste Dramenschreiber des Jahrhunderts, beschränkt seine Kritik auf die Konstatierung des Gegensatzes zwischen Schultheater, für das er selbst schrieb, und Schaustellungen der wandernden Komödianten. Seine theoretischen Betrachtungen zum Drama enthalten ebenso wie die der Nürnberger manche indirekte Kritik bestehender Theatermißstände; besonders in den Vorreden zu den zahlreichen Dramen ist manches über die Verwendung des Pickelhärings u. a. gesagt[1], was dem Mißfallen über eine Aufführung der Wandertruppen seinen Ursprung dankt. Eine direkte Theaterkritik findet sich nicht. Weise war ja auch als Schulmann mit dem Theater als einem Deklamationsplatz für die Schüler beschäftigt, und die Sorge darum, daß seine Zöglinge in der »politesse« durch dramatische Übungen gefördert würden, lag ihm näher als die Kritik einer Komödianten-Aufführung. In diesem Sinn schreibt er in seinen „Curiösen Gedancken von deutschen Versen" (1691), „daß es zu weitleufig fallen würde, wenn man von Dramatibus, Comoedien und Tragoedien Nachricht verlangte, denn das Meiste kommt doch darauf an, daß man dergleichen siehet, list und selbst Hand anlegt"; eine Weisheit, die der Poetiker Gottfried Ludwig in seiner „Teutschen Poesie dieser Zeit" (Leipzig 1703) einfach abschreibt.

[1] Borinski, Poetik 359 f.

Von Weise sagt gelegentlich Christian Wernicke[1]: „Christian Weise hat in Zittau viele Komödien geschrieben, worinnen die Niedrigkeit in den Erfindungen, den Gedanken und der Schreibart eben so merklich ist, als in Lohensteins Trauerspielen oder Postels Opern die Versteigung." Dieser Wernicke hat keine Poetik geschrieben, aber die scharfe Feder des Epigrammatikers gab in Versen manche treffendere Kritik als der fleißig ab- und ausschreibende Kiel der Theoretiker. Auch das Schauspiel besteht nicht vor seiner Geißel, und er schreibt sein Epigramm:

Auf gewisse Trauerspiele.

Anstatt Mitleiden oder Schrecken
In seinen Hörern zu erwecken,
So füllt Archombrotus mit viel
Gelahrtheit seine Trauerspiel'.
Er hält auch mehr an allen Orten
Von großen und geschickten Worten,
So daß man alle Helden sieht,
Die er auf seinen Schauplatz zieht,
Statt röm'scher Tracht in samtnen Pelzen
Und statt der Socken gehn auf Stelzen[2].

Ist dies auch vorzüglich eine Verspottung der dramatischen Literatur à la Lohenstein, so kann man doch ohne Zwang die letzten Zeilen auf den damaligen Bühnenstil beziehen, der die alten Römer im Staatsgewand des Rokoko aufzutreten zwang.

Wernicke war es auch, der zuerst den Wert der Kritik, wie sie sich in Paris ausgebildet hatte, erkannte[3]. „Man ist", sagt er, „gänzlich der Meinung, daß, was die französische Schreibart zu der heutigen Vollkommenheit gebracht hat, meistentheils daher rühre, daß sobald nicht ein gutes Buch ans Licht kommt, daß nicht demselben eine sogenannte Critique gleich auf dem Fuße nachfolgen sollte, worin man die von dem Verfasser begangenen Fehler sittsamlich und mit aller Höflichkeit und Ehrerbietung anmerket." Tatsächlich setzte jetzt in Deutschland literarische Kritik in dieser Form ein, und zur Theaterkritik war nur noch ein letzter Schritt zu tun: das Theater mußte in den

[1] Fulda, Kürschner, Bd. 39, S. LXXVIII.
[2] Fulda a. a. O. 574. [3] Borinski, Poetik 310.

Bereich der Literatur aufrücken, die dramatische Aufführung mußte dem bloßen Dramendruck gleichgestellt werden. Und das wurde Gottscheds Werk.

Bisher hatte man in Gelehrten- und Poetenkreisen die Komödianten mit Mißachtung gestraft. Eine Ausnahme machte, wie oben erwähnt, der Anonymus der „Kunst über alle Künste"; doch ist es ungewiß, ob er den Schauspielern wirklich näher trat, ob er vielleicht ihre Spielart nur literarisch ausbeutete oder aber ihr Auftreten auch begünstigte und förderte.

Eine Ausnahme machte auch der Hamburger Pastor Johann Rist, der sich in einem seiner Monatsgespräche mit dem Theaterspiel beschäftigt. Weitschweifig wie die ganze literarische Ausdrucksweise der Zeit ist der Titel dieser „Monatsunterredung der Aller Edelsten Belustigung Kunst- und Tugendliebender Gemühter, vermittelst eines anmuhtigen und erbaulichen Gespräches, welches ist dieser Art die Vierte und zwar eine Aprilenunterredung. Beschrieben und fürgestellet von dem Rüstigen. Hamburg 1666[1]". Bezeichnend ist gleich im Vorbericht die Umständlichkeit, mit der sich der Pfarrer und Gelehrte entschuldigt, daß er „etlicher närrischer Comedianten und ihrer Auffzüge" Erwähnung tun will. Wichtig sodann die Versicherung des Verfassers, daß er die erwähnten Aufführungen „guhten Theils mit Augen selber gesehen"; denn dadurch erhalten seine Worte erst kritischen Wert, sind nicht nur, wie so oft im Jahrhundert der fleißigen Kompilatoren, nachgeschwätztes Urteil anderer.

Der Rüstige, Artisander und Ingeniander, die die Unterredung führen, sprechen von einigen Aufführungen niederländischer Komödianten, „derer Haupt oder Führer / Jean Baptista genennet würde", und der Rüstige rühmt, „das diese Gesellschafft ihre Comedien und Tragedien so wol fürstelleten / daß sie deßwegen von allen Kunstverständigen hoch gepriesen wurden". Das allgemeine Urteil von der Verachtung der Schauspieler berichtigt Rist-Ingeniander dahin, daß man um einzelner leichtfertiger Ko-

[1] Berthold Litzmann hat aus dieser Schrift nur den Bericht über eine Hamletaufführung in Hamburg im Jahre 1625 veröffentlicht (Deutsche Rundschau, LXX, 427 ff.), der für uns jedoch nicht in Frage kommt, da Rist der Aufführung selbst nicht als Kritiker beiwohnte.

mödianten willen nicht die ganze Kunst verdammen dürfe. Dann zitiert er, um auch die allein selig machende gelehrte Bildung zu beweisen, Komödiantenbeispiele aus dem Altertum, zeigt seine Kenntnis des Schauspielkapitels aus Garzonis Piazza universale und kehrt zur Gegenwart und den Vorstellungen in Altona zurück: „daferne ich noch ein wenig von dieser Kunst kan urtheilen / so hat der Herr Jean Baptista, dessen Spiele wir etliche mahl zu Altonah angesehen / auch Leute / so wol von Mann als Weibes Personen bey sich / die nicht weniger zu rühmen / wie denn die meisten ihre Person so beweglich haben gespielet / das man ihnen beydes mit Lust und Verwunderung hat müssen zu sehen." Diese Niederländer hatten wohl etwas von jener lebendigen Natürlichkeit, die Christian Weise in „Lust und Nutz" (1690) den niedersächsischen Possenspielern im Gegensatz zu der Steifheit der hochdeutschen nachrühmt, „die offt reden, als wenn sie Worte aus der Postille lesen sollen". Und wenn Rists Worte auch noch keine „Hamburgische Dramaturgie" sind — so wenig wie dieser Jean Baptista ein Konrad Ekhof gewesen sein dürfte —, so enthalten sie doch Kritik in nicht viel geringerem Maße als Gottscheds Äußerungen reichlich ein halbes Jahrhundert später. Rist zeigte seine Neigung zum Theater auch dadurch, daß er, wie er selbst mitteilt, sein „Friedewünschendes Deutschland" 1653 für eine Theatergesellschaft in Hamburg schrieb, die sich aus Studenten zusammensetzte. Er kritisiert dabei indirekt die Leistungen der Komödianten, wenn er zur Begründung seiner im Stück gebrauchten ungebundenen Rede sagt: „Man findet sehr wenig Schauspieler, welche allerhand Ahrten der heutzutage üblichen Vers recht und wohl klingend außzusprechen wissen."

Aber auch dies war doch noch ein gelegentlicher, ausdrücklich entschuldigter Abstieg von den Poetenhöhen in die Schauspieler-Niederungen, der zudem ohne bedeutsame Folge in Rists Zeit blieb. Gottscheds Verhandeln mit den Komödianten aber bildete den ersten Teil eines Programms: Schaffung einer literarischen Bühne. Er ging auch zu den Schauspielern hinab, aber nur, um sie zu seinen Höhen emporzuführen.

Gottscheds Theaterreform, sein Zusammenarbeiten mit der Neuberin, seine Bereicherung und Reinigung des Schauspiel-

repertoires bilden ein Kapitel der Theatergeschichte. Uns interessiert hier nur die Frage, ob und in welcher Form sich Gottsched kritisch über Schauspielaufführungen äußerte, inwiefern er also zur Entwicklung der Theaterkritik direkt beitrug — denn auch seine Reformen bedeuten ja in gewissem Sinne Kritik.

Noch bedient auch er sich der alten Form der Poetik; aber sein „Versuch einer critischen Dichtkunst für die Deutschen" aus dem Jahre 1730 unterscheidet sich doch gerade im Kapitel „Drama und Theater" wesentlich von allen Vorläufern durch das Eingehen auf das Theatralische des Dramas, auf Darstellung und Darsteller.

Auch er beginnt, wie dies beliebt und üblich war, mit einem historischen Überblick und erörtert prinzipielle Fragen der dramatischen Form, wie dies der Poetik entsprach. Aber er nimmt schon hier Bezug auf das zeitgenössische Theater, wenn er zum Beispiel, das griechische Drama erläuternd, sagt: „Es waren aber diese fünf Handlungen untereinander eben durch den Chor der Sänger verbunden; und also wurde die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf die gespielte Fabel nie ganz unterbrochen: so wie bey uns durch die Musicanten geschieht, die allerley lustige Stücke darzwischen spielen; oder auch wohl gar durch Täntzer, die sich zwischen den Handlungen sehen lassen." Eine Schulkomödie erfährt gelegentlich der Betrachtungen über Einheit der Handlung seine Kritik: „Alle Stücke sind also tadelhafft und verwerflich, die aus zwoen Handlungen bestehen, davon keine die vornehmste ist. Ich habe dergleichen im Jahr 1717. am Reformations-Feste in einer Schul-Comödie vorstellen gesehen, wo der Innhalt der Eneis Virgilii, und die Reformation Lutheri zugleich vorgestellet wurde. In einer Scene war ein Trojaner, in der anderen der Ablaß-Krämer Tetzel zu sehen. Bald handelte Eneas von der Stifftung des Römischen Reiches, bald kam Lutherus und reinigte die Kirche. Bald war Dido, bald die Babylonische Hure zu sehen usw. Und diese beyde so verschiedene Handlungen hiengen nicht anders zusammen, als durch eine lustige Person, die zwischen solchen Scenen auftrat, und z. E. den auf der See bestürmten Eneas mit dem in Gefahr schwebenden Kirchen-Schifflein verglich . . ." Nicht der Geist des französischen Dramas strengster Regelmäßigkeit ist für uns das Wichtigste an dieser

Kritik, sondern die Form: wie das Schauspiel mit ein paar Worten charakterisiert wird (früher hatte man umständliche Inhaltsangaben gemacht), wie der Kritiker sich seine Angriffspunkte wählt, das ist das bedeutsame Neue.

Mit Wernickes Trauerspiel-Epigramm berührt sich Gottsched in seiner Kritik des Kostüms, das sich jeweils nach dem Stück richten soll: „Daher ist es lächerlich, wenn wir die Römischen Bürger in Soldaten-Kleidern mit Degen an der Seite vorstellen: da sie doch lange weite Kleider von weißer Farbe trugen. Noch seltsamer aber ist es, wenn man ihnen gar Staats-Perrücken und Hüte mit Federn aufsetzet." Er empfiehlt dem Theatermeister Studium der Trachten, und man weiß ja, daß Gottsched selbst für die Aufführung des „Regulus" in Leipzig römische Kostüme beschaffen ließ.

Wiederum auf Zeitverhältnisse kommt er in dem Abschnitt vom Vortrag der Schauspieler zu sprechen, und zum ersten Male wird im Rahmen einer Poetik beispielsweise der Schauspieler namentlich gedacht, wenn auch das enge Verhältnis Gottscheds zu den genannten Darstellern eine sachliche Kritik verbot: „Hierinn steckt hauptsächlich die Regel, ein guter Comödiante müsse dasjenige erst bey sich zu empfinden bemüht seyn, was er vorzutragen willens ist", und nachdem er auf Roscius hingewiesen hat: „So kann ich auch nicht unterlassen, etliche geschickte Leute unserer Zeiten hier nahmentlich zu loben. Sie sind alle theils unter den Königl. und Churfächsischen Hof-Commödianten: theils bei der Braunschweig-Lüneburgischen Schau-Bühne anzutreffen. Hier hat sich Hr. Hofmann, Hr. Angott und Madame Müllerin allezeit durch eine überaus große Geschicklichkeit hervor gethan: Dort aber läst nicht nur der itzige Director, Herr Neuber, sich äußerst angelegen seyn, die deutsche Schau-Bühne auf den Fuß der alten Griechischen und neuen Frantzösischen zu setzen: sondern seine Ehegattin, eine gebohrne Weißenbornin, hat sich in allen möglichen Rollen, so zu spielen vorkommen können, so viel Beyfall durch ihre Action erworben; daß es ihr schwerlich ein Frauenzimmer zuvor thun wird. Ich übergehe, wie sich Herr Kohlhard, Hr. Lorentz und sonderlich Hr. Koch itzo in den stärksten Partien gewiesen haben."

Die Klage über die Possenreißer kehrt übrigens auch bei Gottsched wieder; denn nur die Truppen, die nach seinen Regeln spielen, finden Gnade vor seinen Augen. Der Dresdner Hofpoet König schrieb 1725 noch an Bodmer: „Unsre teütsche Comedianten sind insgemein solche elende unwissende und gemeine Leüthe, bringen auch solche abgeschmackte Sachen in ihren Schauspielen vor, daß niemand als der Pöfel solche anhören kan[1]." Und ähnlich schreibt Gottsched in seiner Dichtkunst: „Was aber die gemeinen Possenspieler aufführen, das ist entweder aus einem Roman zusammen gestümpelt, oder aus der Ollapotrida entlehnet." Sie dienen nicht der Charakterkomödie, suchen „das Lächerliche nicht in den Sachen, sondern in Worten und Geberden .... Daher hat Harlekin und Scaramutz die Hauptperson ihrer Lustspiele werden müssen. Diese müssen durch närrische Kleider, wunderliche Posituren und garstige Fratzen den Pöbel zum Gelächter reitzen .... Hieraus ist nun leicht zu schließen, was von dem Theatre de la Foire, wo lauter abgeschmacktes Zeug vorkommt, vor ein Wercks zu machen sey: Darüber ein Kluger entweder gar nicht lacht, oder sich doch schämt, gelachet zu haben." Noch 1712 hatte die geistvolle Elisabeth Charlotte aus Marly geschrieben: „Ich gestehe, ich mögte gern noch einmahl eine teütsche commedie mitt pickelharing sehen, braunen kohl, gutt sauerkraut und rindtfleisch mitt merrettich; ich bin gewiß, wenn ich were, wo man das zuricht, würde es mir beßer bekommen alß alle ordonantzen von den Docktoren[2]." Nun, trotz Gottsched fand der Harlekin, der sich solcher fürstlichen Gunst erfreute, noch lange Beifall in Deutschland und 1761 in Justus Möser einen Verteidiger.

Christian Weise hatte den Opern vorzüglich aus praktischen Gründen kein Interesse gegeben, da die Schüler dabei nichts lernen konnten; Gottsched aber verurteilte sie vom künstlerischen Standpunkt aus, und auch dabei findet sich neben der Theorie kritische Bezugnahme auf die zeitgenössische Bühne. „Wir müssen uns einbilden, wir wären in einer andern Welt, wenn wir eine Oper in ihrem Zusammenhange ansehen." Daß es gerade Ziel

[1] Witkowski, Leipzig 361. [2] Briefe ed. Bodemann, Nr. 807.

eines Kunstwerkes sein sollte, uns ganz in eine andere Welt zu versetzen, paßte nicht zu Gottscheds nüchternem Doktrinarismus. Seine Abneigung gegen die Opern war so groß, daß er selbst dann, wenn ihm das Werk an sich gefiel, mit seinem Mißfallen über die Opernform nicht zurückhielt. Das zeigt seine Kritik der Oper „Cajus Fabricius" in den „Critischen Beyträgen": „Ich weis, daß es auch gute Charactere in Opern geben kan, und wirklich giebt. Noch vor kurzem (1734) ist in Dreßden eine italienische gespielet worden, darinn sie fast durchgehends gut waren. Sie heißt Cajus Fabricius, und ist eine von den besten, die jemals gemachet worden. Wäre die Einigkeit des Ortes, und der Zusammenhang der Auftritte besser darinn beobachtet: So wüßte ich fast nichts daran auszusetzen, als daß es eine Oper wäre. Eine so schöne Arbeit hätte nicht gesungen werden dörfen, um zu gefallen. Ja sie würde weit mehr Nachdruck in Bewegung der Gemüther gehabt haben, wenn sie als ein Trauerspiel wäre aufgeführet worden[1]." Dieses Urteil zeigt recht deutlich die Einseitigkeit Gottscheds. Aufgabe des Kritikers (nach unserer Auffassung) war es, das Werk, wie es nun einmal da war, zu werten; Gottsched aber sagt, wie es hätte sein sollen. Denn man kann seinen Worten kaum die an sich mögliche Deutung geben, das Werk eigne sich aus inneren, stilistischen Gründen nicht zur Oper, sondern besser zum Schauspiel. Aus seinen Sätzen spricht vielmehr einzig das naive Bedauern des Opernfeindes, eine Oper nicht ganz schlecht zu finden.

Mit besserem Recht wendet er sich gegen die Unsitte der fremdsprachigen Arien: „Es ist ohnedem das Vorurtheil bey uns eingerissen, daß so gar die italienische Sprache in dem Halse eines Castraten besser klinge, als die deutsche. Daher machen die meisten Opern auch ein Mischmasch in der Mundart, die Arien sind oft welsch, und die Recitative bleiben deutsch. Eine und dieselbe Person singet zuweilen bald deutsch, bald italienisch; und ihre Zuschauer lassen sichs weis machen, das klinge überaus schön,

[1] Ferdinand Heitmüller, Hamburgische Dramatiker zur Zeit Gottscheds usw. Dresden 1891, S. 25 Anm.; zit. aus: Beyträge zur Critischen Historie usw. 12. Stück, Leipzig 1735.

was sie doch nicht verstehen." Ähnlich hatte er schon im 95. Stück des „Biedermanns" (28. Februar 1729) geschrieben: „Um eines langen Trillers halber, den er gern anbringen möchte, muß eine vernünftige Person oft die größte Torheit von der Welt begehen, indem sie uns dasjenige Italienisch vorsingt, was sie uns auf Deutsch weit besser hätte sagen können." In diesem Aufsatz des „Biedermanns", der des Zusammenhangs halber hier gleich behandelt wird, ist von Kritik nicht die Rede, es ist eine glatte Absage an die Oper überhaupt, die sich am deutlichsten darin offenbart, daß gerade das Wesentliche der Oper: die Vertonung des gesamten Textes, rundweg abgelehnt und lächerlich gemacht wird: „Unsere Opern haben alles miteinander musikalisch gemacht. Die Personen müssen nach Noten lachen und weinen, husten und schnupfen. Niemand untersteht sich dem andern einen guten Morgen zu bieten, ohne den Takt dazu zu schlagen. Und die zornigste Person sieht sich genötigt, so lange auf die Zunge zu beißen, bis ihr Widersacher seine Triller ausgeschlagen. Alsdann ist es ihr erst erlaubt, ihre Antwort im Kammer- oder Chortone anzustimmen."

Das zweite Hauptstück der Leipziger Dramaturgie Gottscheds ist seine Vorrede zum „Sterbenden Cato" aus dem Jahre 1732. Vorreden waren seit den Schulmeisterstücken des 16. Jahrhunderts der Platz für theoretische Erörterungen gewesen und blieben es bis zu Hebbels „Maria Magdalena" und darüber hinaus. Gottscheds Vorrede ist besonders theatergeschichtlich interessant. Aber indem er den Werdegang seiner Bühnenreform mitteilt, gibt er gelegentlich auch Kritik des bestehenden Theaters, und zwar der „privilegirten dreßdenischen Hofcomödianten", die er in Leipzig 1724 spielen sah. „Lauter schwülstige und mit Harlekins Lustbarkeiten untermengte Haupt- und Staats-Actionen, lauter unnatürliche Romanstreiche und Liebesverwirrungen, lauter pöbelhafte Fratzen und Zoten waren dasjenige, so man daselbst zu sehen bekam." Das einzige Stück, das ihm gefallen konnte, hatte nur leider das Unglück, in ungebundener Rede geschrieben zu sein. Erst als der neue Prinzipal, Neuber, „nebst seiner geschickten Ehegattin, die gewiß in der Vorstellungskunst keiner Französin oder Engelländerin was nachgiebt", sich unter Gottscheds Leitung

die Pflege des regelmäßigen Dramas angelegen sein ließen, bekam die Bühne ein anderes Ansehen.

Damit ist das gegeben, was Gottsched innerhalb der bisher üblichen und allein möglichen Form der „Poetik" und „Vorrede" an Theaterkritik leistete. Man spürt überall, daß hinter den Worten eine Persönlichkeit mit ganz bestimmten Anschauungen von Drama und Theater steht. In ganz anderem Maße als bei Harsdörffer werden Drama und Theater in Beziehung zueinander gebracht. Den Nürnbergern war Theater eine Art Gesellschaftsspiel, die Komödianten werden ausdrücklich daraus verbannt. Gottsched aber stellt die Schauspieler als nahezu gleichwertigen Faktor neben die Dichtung in das Exempel einer Musteraufführung. Bei alledem ist natürlich auch hier noch der Ertrag für die Theaterkritik gering. Aber Gottsched hatte ja jetzt neben den alten Formen der „Poetik" und „Vorrede" einen neuen, angemesseneren Platz für Theaterkritik: die Zeitung und die Zeitschrift. Hier war endlich das Organ geschaffen, das dem einmaligen Ereignis einer einzelnen Theateraufführung gerecht werden konnte. Und Gottsched war es, der auch hier sein großes Interesse am Theater durch kritische Beiträge bekundete und, auf der anderen Seite, auch durch Begründung und Herausgabe von Zeitschriften Möglichkeiten für diese neue Art der Theaterkritik schuf.

Aber ehe seine Tätigkeit auf diesem Gebiet betrachtet werden kann, bedarf es eines Rückblickes auf die Entwicklung der Zeitung in literarischer Hinsicht und ihrer Stellung zum Theater in der Zeit vor Gottscheds Wirksamkeit.

Sechstes Kapitel.

Zeitungskritik.

„Die Welt wil stets Newzeutung hörn", singt Theobald Höck in seinem 1601 erschienenen „Schoenen Blumenfeld"; und das Frankreich des großen Ludwig läßt sich ein Ballett »Curiosité« tanzen. Ein unendlicher Hunger nach Neuigkeiten, nach Er-

zählungen seltsamer Begebenheiten erfüllt die Welt und will gestillt werden. Unwetter, Mißgeburten, Festlichkeiten: davon will das Volk hören.

Wir erinnern uns der Chroniken, in denen gelegentlich auch Theaterspiel in der Nachbarschaft solcher ungewöhnlichen Ereignisse erschien: ein Unglücksfall bei einer Aufführung, ein dramatisches Spiel als Ergötzung der Hofgesellschaft während der Hochzeitstafel. Nicht anders ist die Stellung des Theaters in den chronikartigen Sammlungen des 17. Jahrhunderts, diesen Zeitungsbänden des »Theatrum Europaeum«, »Diarium Europaeum«, diesen Schauplätzen und Schaubühnen der Welt. Sie stehen der poetischen Literatur fern und erwähnen selten oder nie das dramatische Werk der Aufführung oder gar den Autor. Die Ausführlichkeit, mit der Abelin in seinem »Theatrum Europaeum[1]« die Aufführung einer „schönen Tragico-Comoedia von Außführung der Kinder Israel auß Egypten" auf dem Straßburger Akademietheater mitteilt, steht ziemlich vereinzelt da. Aber wenn die Aufführung auch um ihrer selbst willen geschildert wird, so doch keinesfalls wegen der etwaigen literarischen Qualitäten, sondern wegen des Prunkes, der Ausstattung, für die allein der Verfasser seine Leserschaft interessiert weiß. „Hernach ist bey dieser Action denselben Tag sehr lustig zu sehen gewesen / die Ertränckung der Israelitischen Kinder in Egypten / die starcke Frondienst der Israeliten / der brennende Busch / die Verwandlung des Stabs Mosis in eine Schlang . . . die Frösch / die Läuß / die dicke Finsternuß / der Hagel vnd Vngewitter / die Wolckenseul / vnd Feurige Seul usw. usw." Die Beurteilung aber beschränkt sich auf die konventionellen Ausdrücke des Chronikenstils: „Sehr lustig" und „gar zierlich", und di Ausstattung, die Kleidung, mit der die Personen „auff das aller zierlichste angethan vnd geschmückt" erwähnt er nur, um dem curieusen Leser zu verraten, daß „mehr als für 100000 Reichsthaler Kleydung [und] Schmuck auff dem Theatro gewesen".

[1] Theatrum Europaeum ꝛc. Beschrieben durch M. Joannem Philippum Abelinum ꝛc. Frankfurt 1643. I. Bd., 520; zit. bei Crüger, Straßburger Schulkomödie, in: Festschrift d. protest. Gymn. zu Straßb. (1888) I. Teil, 311.

Derartige Berichte finden sich, wenn auch nicht so ausführlich, überall im »Theatrum Europaeum« und den verwandten Werken. Die englischen Komödianten werden wiederholt erwähnt, wenn sie dem Pfalzgrafen Carl Ludwig in Frankfurt im Februar 1650 „mit Praesentirung einer kurtzweiligen Comoedi die Zeit vertrieben[1]“ oder im gleichen Jahr bei den Hochzeitsfeierlichkeiten in Dresden „eine lustige Comoedi“ spielen[2]. Vor allen Dingen die Feuerwerke und, in späterer Zeit, die Singspiele und Opern werden stets in all ihrem Prunk und unter besonderer Hervorhebung etwaiger technischer Kunststücke geschildert.

Sucht man aber nach den in unseren Augen bedeutsamen Theaterereignissen der Zeit, so schweigt diese ganz auf Äußerlichkeit gestellte Berichterstattung. So wird zum Beispiel zum Jahre 1627 ausführlich das „Beylager zu Torgau[3]“ geschildert, es heißt aber nur nebenbei, daß „täglich ansehenliche Pancquetten gehalten / auch viel Freuden- vnd Ritterspiel / Comödien / vnd andre Ergötzlichkeiten verübet“. Nichts von Opitzens „Dafne“, aber um so mehr Feuerwerke!

Im gleichen referierenden Tone sind nun auch die eigentlichen Zeitungen gehalten, von denen nur wenige für uns in Frage kommende Nummern bisher ans Licht gezogen wurden. Da ist etwa jene „Summa eines sehr artlichen vnd wolgemeinten Spiels, so zw paries inn Franckreich auff offenem platz inn französischer sprach vnn diesem Jar 1540 gehalten ist[4]“. Dieser Bericht, durchaus im Stil der „Neuen Zeitungen“, verrät seine Herkunft aus dem theaterfreudigen Frankreich in der Art, wie gelegentlich auch das Szenische, das auch in den französischen Chroniken eine ungleich größere Rolle als in Deutschland spielte, Erwähnung findet. Wenn die Jungfrau Ecclesia zum Papst kommt, zuerst vergebens an das Zelt klopft, dann aber vor den allerheiligsten Vater gelassen wird, fügt der Berichterstatter hinzu: „Nun wahren aber die gezellth künstlich gemacht, das, wo man eins auffmacht, jederman auff allen seyten kunden

[1] Theatrum Europaeum VI, 1199.
[2] Theatrum Europaeum I, 1000 f.
[3] a. a. O. 1201 f.
[4] Herrigs Archiv, Bd. 71, 299 ff.

sehen, was man darinnen handelt." Auch sonst gehen die Mitteilungen bisweilen über das bloße Referat hinaus: „Solche klag war so schendtlich vnd tapffer gestellet, das es einen stein wenchen vnd jammern hett mugen", „nun helt sie zwischen solchen allewege ihr klagrede, hilt Radt mit den altten, welchs also auff das artligst vnd best gestellet war", wobei daran erinnert werden darf, daß „gestellet" in dem Sinn, in dem es noch Frau Rat Goethe in ihren Briefen braucht, sich auf die Worte, nicht etwa auf Szenisches bezieht.

Der ganze Bericht freilich ist nicht aus der Freude an der Aufführung, nicht als „Theaterbesprechung" geschrieben: der tragische Ausgang des Spiels, die Ertränkung von fünf Mitspielern, gibt dem Bericht erst den politischen Hintergrund und damit erst die Bedeutung für den damaligen Leser. Denn alles „Literarische" hat in diesen Zeitungen nur Platz, wenn es dem allgemeinen, sei es politischen, sei es religiösen Interesse dient. Das gilt für Bücheranzeigen ebenso wie für Theaternotizen. Ein Nürnberger handschriftlicher Zeitungsbericht vom 4. Februar 1589 schreibt zum Beispiel: „daß Pistorius in der nächsten frankfurter Messe die wirtembergischen Prädikanten in einer öffentlichen Druckschrift auszumustern und ihnen tapfer auszupfeifen im Schilde führt[1]". Und eine Zeitung, die vom Jahre 1593 aus Prag das Erscheinen eines Buches des Buzius Fidelinius meldet, berichtet zum Jahre 1590 aus Wien: „Es ist allhier eine Komödie oder Spiel durch die Jesuiten gehalten von Holofernes und Judith, welches alles auf den König von Navarra und die Stadt Paris gedeutet worden[2]."

Man hat in diesem Zusammenhang „die auf alle Zweige sich erstreckende schriftstellerische Tätigkeit der Jesuiten" hervorgehoben, und tatsächlich befassen sich die wenigen Theaternotizen in dieser frühesten Zeitungsliteratur fast ausschließlich mit dem Jesuitentheater, sei es, daß von befreundeter Seite auf ihre Leistungen hingewiesen, sei es, daß von den Gegnern gegen ihre Dramatik

[1] J. O. Opel, Die Anfänge der deutschen Zeitungspresse. Archiv f. d. Gesch. d. dtsch. Buchhandels 3, 24.

[2] Theodor Sickel, Zeitungen des 16. Jahrhunderts. Weimarisches Jahrbuch I, 344ff.

polemisiert wird. Ein Beispiel gibt die tendenziöse „Newe Zeitung, wie die Jesuiten ein Comoedi zu Moltzheim agirt und gehalten und Herrn Doctorem Lutherum durch einen Teuffel zerreißen wöllen: aber der rechte erschröckliche Teuffel ist kommen und hat ein Jesuiten in stucken zerrissen . . . 1614[1]", ein Bericht, der sich nicht mit der krassen Ausmalung des Ereignisses begnügt, sondern ein ganzes Register solcher Jesuitendramen aufzählt, natürlich nur in der Absicht, das Gebaren der Jesuiten, nicht aber ihre dramatischen und theatralischen Künste dem schauernden Leser vor Augen zu rücken.

Steht in diesen Fällen das politische oder religiöse Interesse im Vordergrund, so mehren sich im Laufe des 17. Jahrhunderts die Zeitungsnachrichten, die sich mit den immer größeren technischen Künsten der Theaterausstattung, insbesondere bei der Oper, befassen, wie wir schon im »Theatrum Europaeum« und (im vorigen Kapitel) in Ludolphs „Schaubühne" sahen. So bringt, um nur ein Beispiel zu erwähnen, der „Dienstagische Mercurius" (Berlin) aus Würzburg vom 7. Mai 1680 eine sehr ausführliche Schilderung eines Wasserschauspiels, wobei der Berichterstatter getreulich alle Herrlichkeiten des „schwimmenden Theaters" aufzählt und mit dem Lob nicht spart[2].

Mit Theaterkritik hat dies alles gewiß nichts zu tun. Aber es zeigt, wie allmählich mit dem wachsenden Interesse an Theateraufführungen auch in der Presse ein Platz für das Theater erobert wird. Die Theaterkritik im Rahmen der Tageszeitung setzt erst später ein, nachdem Gottscheds Reform vorangegangen und damit das Theater in den Bereich der Literatur gezogen war, nachdem die Zeitung aus der nur referierenden Zeitchronik zum kritischen Wegweiser für das Publikum geworden war.

Früher finden wir die Theaterkritik in den Zeit- und Wochenschriften. In den Anfängen standen die Zeitschriften „Von gelehrten Sachen" ebenso wie die Gelehrten selbst dem Theater fern. Was hatten die »Acta Eruditorum« oder die „Monatsgespräche" eines Thomasius mit den Wandertruppen und Singspielen zu

[1] P. Bahlmann, Das Drama der Jesuiten, Euphorion II, 271 ff.
[2] Eberhard Buchner, Das Neueste von Gestern, München o. J.

schaffen? Man kennt natürlich in den gelehrten Kreisen die dramatische Literatur von Bedeutung, und Thomasius selbst zeigt seine Kenntnis, wenn er in der Zuschrift zu der „Kunst vernünftig zu leben" an den Fürsten von Anhalt schreibt, daß „die Comödie des Molière, die er von dem Geitzigen gemacht, bey nahe die allerlächerlichste ist[1]"; und seine Anerkennung Molières bezeugt auch das Titelkupfer aus dem „Tartuffe" im ersten Bande der Monatsgespräche. Aber man hat doch nicht den Mut Gottscheds, die Komödianten als die Verkörperer dieser Dramatik anzusehen und ihnen und ihrer Kunst näherzutreten.

Dagegen befassen sich die gelehrten Journale noch oft mit dem Schultheater, wobei entweder der allgemeine Nutzen oder Schaden dieser Einrichtung betrachtet wird (z. B. in Tentzels Monatlichen Unterredungen einiger guter Freunde, Februar 1689) oder aber die Aufführung nur gestreift, in der Hauptsache die zum Schulakt herausgegebene Einladungsschrift besprochen wird, so in den „Gelehrten Neuigkeiten Schlesiens zum Vergnügen allerhand Liebhaber" 1734, dem „Ober-Lausitzschen Beytrag zur Gelahrheit und deren Historie" 1739, u. a. m.

Die erwachsende Kritik gilt dem gedruckten Wort. Schon die Titel der Zeitschriften weisen oft darauf hin: „Monathlicher Auszug aus allerhand neu-herausgegebenen / nützlichen und artigen Büchern" (Hannover), eine Zeitschrift, in deren Januarnummer 1702 bei der Besprechung dreier Schuldramen Samuel Großers „die flüssige Schreibart" gerühmt wird, die auch sonst bisweilen dramatische Literatur kritisiert, immer aber ohne Bezug auf das Theater.

Hier schuf erst Gottsched Wandel. Als im Sommer 1724 Johann Ulrich Königs Komödie „Der geduldige Sokrates" in Dresden aufgeführt wurde[2], veröffentlichte er in den „Neuen Zeitungen von Gelehrten Sachen" in Leipzig eine ausführliche Besprechung: „Der Herr Geh. Secretar König hat unlängst eine Deutsche Comödie, der geduldige Socrates betitelt, auf hiesigem Schauplatz vorgestellt, welche bey Gelegenheit der Xantippe

[1] Karl Borinski, Baltasar Gracian und die Hofliteratur in Deutschland. Halle 1894, S. 137, Anm. 2. [2] Witkowski, Leipzig, S. 416.

und Mirto, über die Eigensinnigkeit der Weiber spottet, aber aufs genaueste nach den Regeln der Schauspiele ausgearbeitet und voller fremden Verwirrungen ist. Die Nach-Comödie hat er den Dreßnischen Schlendrian genennt, und darinn die allhier im gemeinen Leben eingerissenen Schwachheiten zum Gelächter gemacht. Weil er zur Vorstellung des Nachspiels weniger Personen brauchte, hatte er nur die besten darunter ausgesucht und iedem dasjenige aufgetragen, was mit seinem Character am besten überein kam. Wie denn eine Frau, welche im Vorspiel zugleich die Xantippe und Mirto, und im Nachspiele die Frau Rechts und Lincks vorgestellt, ihre Personen so wohl gespielt, daß ihr iederman das Zeugniß gegeben, sie habe es allen Italiänerinnen und Frantzösinnen weit zuvor gethan. Er hat bey der andern Vorstellung fast lauter Vornehme des Hofes in ungemeiner Menge zu Zuschauern gehabt, und durchgehends vollkommenen Beyfall erhalten; ja selbst diejenigen auf andere Gedancken gebracht, die bißher wegen der elenden Beschaffenheit unserer Deutschen Comödien, die Deutsche Sprache vor ungeschickt zu Schauspielen gehalten, als die nicht genung ausgearbeitet sey, durch einen delicaten Schertz oder feine Spötterey die Zuschauer zu kützeln, oder durch natürliche Vorstellungen und ungezwungene Redensarten dem Character eines Lustspiels ein Gnügen zu thun; da doch ein Verfasser und sein elender Geschmack daran Schuld ist, wenn die Deutschen Schertz- und Lustspiele nicht gerathen, nicht aber die Sprache, welche nur einen Mann erfodert, der die Politesse, die Sitten und Manieren des Hofes, der feinen Welt und den Umgang vornehmer Leute kennt[1]." Und im folgenden Jahre fand Gottsched Veranlassung, in der gleichen Zeitschrift auf ein neues Werk Königs hinzuweisen[2]). „Der Herr Geh. Secretar König hat unlängst allhier eine Tragödie, Regulus betitelt, 2 mahl aufführen lassen; wozu er ein Nachspiel, die Verkehrte Welt genannt, verfertiget. Sie sind beyde mahl, obgleich in Abwesenheit des Hofes und Adels, mit unglaub-

[1] Neue Zeitungen von Gelehrten Sachen. Auf das Jahr 1724. Leipzig, den 31. July. S. 623/24. (Exemplar in Dresden.)

[2] Neue Zeitungen von Gelehrten Sachen. Auf das Jahr 1725. Leipzig den 1. November. S. 854.

lichem Zulauff und dem grösten Beyfall der Zuschauer gespielet worden. Die im Nachspiele liegende feine Satyre hat iederman viel Vergnügen erweckt, und da eine mit lachendem Munde gesagte Wahrheit weit grössern Eindruck hat, als wenn sie von dem ernsthafftesten Sittenlehrer wäre vorgetragen worden; so hat der Herr Geh. Secretar sich allerdings aufs neue um unsere Deutsche Sprache verdient gemacht, da er darinn vor einer solchen Menge Zuschauer nicht allein die alte Deutsche Redlichkeit, die Unschuld etc. sondern auch die Hochachtung der Deutschen Sprache, den guten Geschmack oder die Fähigkeit von sinnreichen Schrifften wohl und richtig zu urtheilen, aufgeführt und dadurch zu verstehen gegeben, daß sie aus der unsrigen in die verkehrte Welt verbannet sey, welche schwülstige und an unrichtige Gedancken gewohnte Dichter keiner Hochachtung zu würdigen pflege."

In beiden Fällen wird die Aufführung als solche nur gestreift; es überwiegt noch durchaus das Interesse an dem Werk mit seinen literarischen, aber auch pädagogischen Qualitäten, sowie an dem Verfasser und seinem Verdienst um die Erziehung des Publikums.

Eine solche Erziehung nun strebten besonders die auf ein breiteres Publikum als die gelehrten Zeitschriften berechneten „moralischen Wochenschriften" an, die zur selben Zeit nach englischem Muster in Deutschland zu erscheinen begannen. Um Theaterzeitschriften handelt es sich dabei natürlich nicht, und man hat mit Recht darauf hingewiesen, daß die Bemerkungen über das Theater, die sich etwa in Gottscheds „Vernünftigen Tadlerinnen" finden, nicht Selbstzweck waren[1]. Aber diese Erörterungen der moralischen Wochenschriften kommen doch einer Theaterkritik im modernen Sinn viel näher als die halb theoretischen, halb literarhistorischen Notizen der gelehrten Zeitungen, darum vor allen Dingen, weil sie, wie es die Absicht heutiger Kritik ist, auf eine Menge wirken wollen. Die Anschauung und das Urteil von einer Theateraufführung soll auf den Leser übertragen werden. Und wenn dieses Urteil vorzüglich ethischer Natur ist, so erklärt sich das aus dem Charakter der Zeitschriften und

[1] Hill, Theaterzeitschriften, S. 7.

vermindert doch nur relativ den Wert der Äußerungen als Kritiken. Im übrigen wird sich zeigen, daß nicht überall das „moralische" Element der Wochenschriften überwiegt.

Den Gottschedschen Wochenschriften gehen zwei Hamburger, „Vernünfftler" (1713) und „Patriot" (1724), voraus, und in der letztgenannten Zeitschrift finden sich einige Beiträge zur Aufnahme des Theaters in Hamburg. Das 38. Stück enthält die „Antwort auf den Brief eines Comödianten": „Nach meiner Vorstellung giebt es keine mühseligere und verächtlichere Art Leute, als herümschweiffende Comödianten", schreibt der Brockessche Geist. Dies könnte zunächst ein Urteil über den gewiß zweifelhaften sittlichen Wert der Komödianten sein. Aber es folgt sogleich die Kritik ihrer Kunstübung: „Ein Schau-Spiel an sich, so fern es uns die Abbildung des menschlichen Lebens giebet, und auf die Besserung desselben führet, ist ein unschuldiger und nutzbarer Zeit-Vertreib. So aber, wie armselige Comödianten die Schau-Spiele handhaben, sind sie eine dermassen übele Vorstellung eines so gemeinen, ja offt straffbaren Lebens, daß ich mich wundere, wie sie den hiesigen Einwohnern haben gefallen können. An stat daß sie ihre Zuschauer anführen sollten, rechtschaffene verständige Leute zu seyn, befleissigen sie sich, Pickelheringe aus ihnen zu machen." Worauf noch eine besonders scharfe Verwahrung gegen Darstellung biblischer Stoffe folgt. Die Zeitschrift wiederholt, dem Inhalt nach, was wir bei Barthold Feind lasen: Mißachtung des Schauspiels, Freude an der Oper. Diese offenbart sich im 22. Stück des „Patrioten" in folgender Gestalt: „Unter vielen andern Anmuthigkeiten, welche Fremden den Aufenthalt in Hamburg angenehm und beliebt machen, verdienen nicht den letzteren Platz die anietzo so wol eingerichteten Opern. Man muß gestehen, daß der rühmenswürdige Fleiß derer Herren, die diese Anstallten übernommen, es damit so weit gebracht habe, daß der Hamburgische Schau-Platz mit dem Parisischen selbst fast um den Vorzug streitet." Es war wohl die lokalpatriotische Begeisterung für das eingewurzelte Opernspiel, die den Wanderkomödianten eine so böse Kritik schrieb. Aber auch den Opern gegenüber vermeidet diese Wochenschrift eine eigentliche Kritik von Aufführungen.

Dem „Patrioten" des opern-frohen Hamburg folgten die „Vernünftigen Tadlerinnen" des Opernfeindes Gottsched, und hier nehmen Theater und Literatur einen verhältnismäßig größeren Raum ein. Brockes hatte in seiner Wochenschrift eine allgemeinere Kritik des öffentlichen Lebens versucht, die Leiter anderer deutscher Wochenschriften waren aber viel zu sehr in ihren literarischen Ideen und Theorien befangen, als daß sie, gleich den englischen Vorbildern, eine allgemeine Sittenkritik geübt hätten. Das Literarische spielt bei ihnen eine große Rolle auch in den Wochenschriften, und bei Gottsched natürlich auch die Schaubühne, die er der Literatur erobern wollte.

Im 44. Stück der „Tadlerinnen" gibt er, nachdem er vorher schon die sächsischen deutschen Hofkomödianten erwähnt und dabei das taktlose Betragen des Publikums gerügt hat, eine Kritik des Schauspiels mit besonderer Berücksichtigung der Leipziger Truppe. Herr Logophilus, ein Hallischer Student und Freund der Tadlerinnen, hat sich länger, als er wollte, auf der Leipziger Herbstmesse 1725 aufgehalten und berichtet nun, daß ihn nichts anderes zu dem langen Aufenthalt bewogen habe, „als die hochteutschen Comödien, so daselbst bißher gespielet worden. In Wahrheit, die vormahlige Hackische, oder ietzige Hofmannische Bande ist mit so geschickten Personen versehen, daß sie in Teutschland kaum ihres gleichen haben wird. Die meisten wissen allerley Charaktere, Stände, Alter, Laster und Tugenden sowohl vorzustellen, daß man rechte Meisterstücke von ihnen siehet. Sie haben (und nun spricht die „moralische" Wochenschrift!) in vielen von ihren Lust- und Trauerspielen nicht nur die Belustigung ihrer Zuschauer, sondern auch ihren Nutzen zur Absicht: denn sie stellen die gemeinen Fehler der Menschen auf eine so lebhafte Art vor, daß selbst diejenigen, so damit behaftet sind, ihren Übelstand erkennen müssen." Die Stelle zeigt, wie weit man noch von einer ästhetischen Kritik entfernt ist. Die „lebhafte Art" der Darstellung wird nicht gelobt, weil sie dem dramatischen Kunstwerk als solchem zu besserer Wirkung verhilft, sondern weil sie die Moral recht deutlich unterstreicht. Auch in dem folgenden Angriff gegen die „Scaramutze und Harlequin" tritt die ästhetische Betrachtung hinter der ethischen Forderung ganz

zurück: „sie verletzen mit ihren zweydeutigen Zoten alle Regeln der Sittsamkeit und Erbarkeit." Auch die Regeln der Kunst? — Nach den italienischen werden die spanischen Komödien kritisiert und hier wird so etwas wie eine ästhetische Kritik versucht: „Andere hingegen sind gantz spanisch, und gehen auf Steltzen. Alle Gespräche und Redensarten sind so hochtrabend, daß sie alle gesunde Vernunft übersteigen. Man sagt da nicht, daß der Mittag vorüber sey; sondern daß der Monarch der Gestirne den Mittagswirbel schon überstiegen habe. Ein Ritter liebet eine Prinzessin nicht, sondern die Pflantze ihrer Annehmlichkeiten schlägt in dem Erdreiche seines Hertzens tieffe Wurtzeln, u. d. m."

Der künftige Reformator bietet seine Dienste an. Gottsched will, daß seine Kritik dem Theater unmittelbare Frucht trage. Deshalb werden diesen schlechten Komödien einige neue Werke gegenübergestellt: der „Regulus" aus dem Französischen, „Die verkehrte Welt", das „Gespräch im Reiche der Toten" und der „Dreßdenische Schlendrian", Erzeugnisse der kurz zuvor in Dresden durch König versuchten Begründung eines gesellschaftsfähigen deutschen Schauspiels. Aber auch hier wird nicht nur gelobt, sondern Kritik geübt; vom „Regulus" sagen die Tadlerinnen: „durchgehends in teutschen Versen, die zwar nicht nach den vollkommensten Regeln der heutigen reinen Poesie gerathen waren, als welches in einer Übersetzung sehr schwer seyn mag; aber doch durchgehends einen guten und vernünftigen Geschmack zeigeten." „Die verkehrte Welt war ein Meisterstück in dieser Gattung, darinnen etliche Frauenzimmer, ein Sachwalter, ein junger Stutzer u. a. m. aus der verkehrten Welt eingeführet wurden, welche durch ihre gute Sitten, die Fehler unserer Welt sehr sinnreich beschämeten." Dann wird der Inhalt des „Gespräches im Reiche der Toten" erzählt und Gottsched fährt fort: „Wenn ihr doch wertheste Tadlerinnen die verschiedenen Personen gesehen hättet, die daselbst auftraten! Jungfer Gernegroß ein stoltzes Bürgermägdchen, Herr von Schlecht ein einfältiger Dorfjuncker, Murrkopf ein alter Schulfuchs, Herr von Haudegen ein feiger Officier, Frau Selberklug ein Sächsisch Frauenzimmer, Jungfer Opiniatre eine eigensinnige Französin und vor allen andern, vier Bursche von den berühmtesten Sächsischen Academien, waren so unvergleichlich characterisiret, daß

ich mein Lebenlang nichts schöners gesehen habe. Ich will Euch von diesen vier letztern nur soviel sagen, daß der Jenenser Ungestümm, der Hallenser Fleißig, der Wittenberger Haberecht und der Leipziger Zuallemgut geheißen, und daß diese vier verschiedene Leute, nemlich ein Schläger, ein Freund der morgenländischen Sprachen, ein Zäncker, und ein galant homme von einem viermal verkleideten Frauenzimmer (es war die Neuberin) so herrlich vorgestellet worden, daß ihnen nichts, als eine männliche gröbere Stimme gefehlet." Hohes Lob empfängt dann auch der „Dreßdenische Schlendrian" und zum Schlusse wird gesagt, daß König, „dieser teutsche Molière am Dreßdenischen Hofe", an demselben Werke wie die moralische Wochenschrift arbeite.

Bei allen Konzessionen an deren Geist ist dies doch eine erste Theaterkritik modernen Stils: die Schauspieler werden charakterisiert, das Repertoire wird besprochen und bei dem Bericht über die aufgeführten Dramen handelt es sich nicht mehr nur um Inhaltsangaben, sondern um Analyse, um Stilkritik, wie die oben gegebenen Zitate zeigen.

In den „Moralischen Wochenschriften" Gottscheds wird diese (relative) Höhe der Kritik nicht wieder erreicht. Denn was im „Biedermann" (85. und 95. Stück) über Oper und Schauspiel geschrieben wird, ist durchaus prinzipieller Art, Theorie, nicht Kritik, weshalb denn auch in anderem Zusammenhang bereits kurz von diesen Aufsätzen die Rede war.

1732 ließ dann Gottsched die „gelehrte" Zeitschrift „Beyträge zur Critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit" erscheinen. Es lag im Charakter dieser Zeitschrift, daß die Besprechung dramatischer Literatur nur im Hinblick auf das gedruckte Buch erfolgte und daneben, wie ein kurzer Überblick zeigen mag, vor allen Dingen prinzipielle Fragen erörtert wurden. Gleich im ersten Stück wird scharf gegen ein Schauspiel vom „gedrückten und erquickten Jacob" polemisiert: ganz im Gelehrtenton, den Gottsched und seine Leute in dieser Zeitschrift wahren. Sie bringen (im 8. Stück) den „Versuch eines Beweises, daß eine Oper nicht gut seyn könne", wie schon der Titel verrät: rein theoretisch. Das 9. Stück gibt eine Übersetzung von Porees „Rede von den Schauspielen: Ob sie eine Schule guter

Sitten sind, oder seyn können". Dramatische Literatur wird besprochen, doch ohne Bezug auf eine Aufführung: „Cid" von Greflinger; Kormarts „Polyeuctes"-Übersetzung, die den herben Tadel der strengen Richtung regelmäßiger Dramatik erfährt; Klajs „Herodes der Kindermörder". Die ganze Vorliebe für rein theoretische Behandlung dramentechnischer Fragen zeigt der „Versuch eines Beweises, daß eine gereimte Comödie nicht gut seyn könne" und die Erwiderungen darauf. Und man verläßt auch da nicht den Boden schulmeisternder Theorie, wo es sich um die Wertung eigentlicher Theatervorgänge handelt, wie zum Beispiel in der „Abhandlung von denen auf der Schaubühne sterbenden Personen; in sofern man sie nemlich vor den Augen der Zuschauer solle sterben oder ihren Tod erzählen lassen". Auch bei den beiden Abhandlungen des fünften Stückes, die sich mit Gottscheds „Cato" befassen, wird ausdrücklich gesagt, daß der Kritiker das Buch Freunden vorgelesen habe, also keine Aufführung des Dramas vorausgesetzt und demgemäß auch die Frage theatralischer Wirksamkeit und Ähnliches nicht berührt.

Um einiges dem Theater näher stehen die beiden späteren Gottschedschen Zeitschriften: „Neuer Büchersaal der schönen Wissenschaften und freyen Künste" (1745—1754) und „Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit" (1751—1762). Im 6. Band der erstgenannten Zeitschrift vom Jahre 1748 finden sich „Theatralische Neuigkeiten" und darunter auch Mitteilungen über eine Aufführung von Gottscheds „Cato" in Wien. Es wird besonders betont und anerkannt, daß das Trauerspiel in der Fassung der „Deutschen Schaubühne" ohne „Hannß Wurst" gespielt worden ist und daß die Kaiserlichen Majestäten der Aufführung beigewohnt haben. „Wir wünschen," schließt der Bericht, „daß die Geschicklichkeit und der Fleiß der spielenden Personen, sich, an dem vornehmsten europäischen Hofe, einer für die deutsche Bühne so gnädigen Gesinnung, je länger je würdiger machen mögen." Die Absicht der Mitteilung ist klar: die Gunst der allerhöchsten Herrschaften soll dem noch zweifelnden Leser die Trefflichkeit des Gottschedschen Dramas vor Augen rücken, und zwar des „Catos", wie ihn die „Schaubühne" brachte; wobei denn gleich das „Schaubühnen"-Unternehmen in empfehlende

Erinnerung gebracht wird. An dieser Reklame ist überhaupt kein Mangel: gleich im Anschluß an die obige Mitteilung aus Wien wird mit Genugtuung notiert, daß Gymnasialdirektor Gerlach in Zittau, dessen Theatereifer auch anderwärts in den Zeitschriften jener Tage gerühmt wird, drei Stücke aus der „Deutschen Schaubühne" aufgeführt hat: den „sterbenden Cato", das „Testament" und Holbergs „Politischen Kannengießer". „Briefe von dort melden, daß die Vorstellung dieser Stücke sehr wohl ausgefallen, und mit besonderm Beyfalle der dasigen Obrigkeit und sämmtlicher Einwohner aufgenommen worden." Damit ist nicht mehr gesagt, als früher in den Chronikennotizen. Noch einmal wird, im zehnten Band, die Aufführung weiterer drei Schauspiele aus der „Schaubühne" durch denselben Gerlach vermerkt. Zugleich aber findet sich hier auch eine Kritik des lateinischen Dramas »Innocentia victrix Josephi exemplo illustris«, das Gerlach gleichfalls aufführen ließ. „Er hat aber hier nicht etwa den Weisianischen Joseph übersetzet, sondern nach eigener Einsicht einen viel bessern Joseph ausgearbeitet. Wir würden auch an der großen Anzahl der Personen, die solches Stück begreift, nichts erinnern, wenn nur nicht ein paar allegorische, oder moralische Wesen mit darunter wären, nämlich der Genius Josephs, und die Unschuld." Der trockene, allem Wunderbaren abholde Geist des Leipziger Dictators spricht aus dieser Kritik, bei der wir freilich dahingestellt sein lassen müssen, ob sie von einem Zuschauer der Aufführung herrührt oder nicht nur auf Grund der lateinischen Einladungsschrift Gerlachs, in der die Personen verzeichnet waren, entstanden ist.

Schon bei der oben erwähnten Wiener Aufführung des „Cato" hatte der Bericht hervorgehoben, daß man den Anfang zu deutschen regelmäßigen Trauerspielen auf der Wiener Schaubühne mit einem Drama gemacht habe. Auch in späteren Berichten wird dieser Entwicklung des Wiener Geschmacks — der aber gleichwohl noch Lessings „Miß Sara Sampson" mit dem Hans Wurst duldete! — Beifall gezollt. „Der regelmäßige Geschmack", heißt es bei der Besprechung eines am Kärtnertortheater aufgeführten „Demetrius" (im VIII. Band, 1749), „hat noch immer starke Hoffnung, sich auf der wienerischen Schaubühne zu er-

halten, und bey dasigen Einwohnern immer mehr Eingang zu gewinnen. Man fährt noch fort, die ernsthaften Stücke mit solchem Beyfalle und Zulaufe anzusehen, als die lächerlichen. Die Nachspiele, so man auf gewisse tragische Handlungen folgen läßt, kommen den meisten Zuschauern bereits sehr abgeschmackt vor: ja man darf es schon wagen, dasselbe nach den Trauerspielen ganz wegzulassen." Wieder handelt es sich hier nicht so sehr um Theaterkritik als um einen Bericht über Theaterzustände und Kritik des Publikums und seines Geschmackes. Und auf der anderen Seite steht (im X. Band der Zeitschrift) ebenfalls ein Bericht über Theaterzustände, diesmal aber im Hinblick auf die Darsteller: „Nachdem sich die Schuchische Schauspielergesellschaft, durch die regelmäßigen Trauer- und Lustspiele, so sie sehr geschickt vorgestellet, in Regenspurg, München, Augspurg, Ulm, Straßburg, Basel, Freyburg, Bern, Frankfurt und Nürnberg sehr berühmt gemacht; auch noch letzlich am hochfürstl. gothaischen Hofe, und auf dem altenburgischen Landtage sehr vortheilhaft gewiesen; ist sie auch auf letzter Michaelsmesse hier in Leipzig erschienen, und hat sich sonderlich durch die Vorstellung tragischer Stücke, des Canuts, der Zaire, der Merope, des neuen voltairischen Oreste u. a. m., auch des Gespenstes mit der Trummel, welches die Inquisition zu Rom unlängst verdammet und verbothen hat, viel Beyfall erworben. Nunmehr ist obige Gesellschaft nach Cassel gegangen . . ."

Auf diese Zeitschrift, ebenso wie auf das „Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit" trifft durchaus Wilhelm Hills Charakteristik zu: „Bei allen diesen Schriften darf dies eine nicht verkannt werden, daß weit weniger der fahrende Komödiant und seine Wirkungsstätte, weit weniger die szenische Darstellung mit ihrem Pathos und ihrer Unnatur, ihren unhistorischen Kostümen und Requisiten, ihren allegorischen Flitter- und Beleuchtungseffekten den Gegenstand der Ausführungen bildet, als vielmehr eine schön nach der Regel systematisierte Poetik des Dramas, neben welcher die wenigen Repertoirenachrichten von lebenden Theatern stark zurücktreten[1]." Man muß noch hinzufügen, daß

[1] Hill, Theaterzeitschriften, S. 10f.

gerade das Element, das nichts in einer Theaterkritik zu suchen hat: das historische, am stärksten hervortritt. Denn schließlich ist es Theatergeschichte, was diese „Repertoirenachrichten" geben. Aber das war ja auch wohl die Absicht dieser Mitteilungen in den gelehrten Zeitschriften: die Wirkung der Gottschedschen Bemühungen um das Theater sollte durch solche Mitteilungen über Aufführungen von Werken der „Schaubühne" offenbar gemacht werden. Wenn es aber auch das gute Recht Hills ist, die Mängel dieser Zeitschriften aufzudecken, da er ja von hier aus zu späteren, bedeutenderen Zeitschriften aufsteigt, so ist es unsere Pflicht, da wir aus den Regionen der kritiklosen Zeit heraufkommen, auf das bedeutende Neue hinzuweisen, das die Zeitschriften wie die ganze Zeit in ihrem Verhältnis zum Theater auszeichnet. Hinter den geschichtlichen Aufreihungen der Gottsched-Erfolge verbirgt sich doch auch manch kritisches Wort, manche Würdigung eines gedruckten Dramas entstand vielleicht auch unter dem Eindruck einer Aufführung. Und wenn auch noch der große Kritiker fehlt, der seine Impressionen eines Theaterabends zur Kritik gestaltet, so zeigen doch mindestens die sich mehrenden Theaternotizen in den Journalen, daß man sich mit dem Theater in literarischen Kreisen befaßt und auch auf der anderen Seite beim Leser ein Interesse für das Theater voraussetzt oder aber den Leser zu solcher Teilnahme erziehen will.

Besonders waren es die Gottschedschen Reformbestrebungen, die auch in Zeitschriften außerhalb Leipzigs in immer zunehmendem Umfang Beachtung fanden und Ansätze zu einer Theaterkritik hervorriefen.

Die „Niedersächsischen Nachrichten von gelehrten neuen Sachen" stimmen gelegentlich einer Anzeige des „Teutschen Vorspiels" der Neuberin eine Lobeshymne auf die Gottschedsche Reform an und finden von hier den Weg zu einigen Worten über die Aufführungen selbst: „Bißanhero haben die Neuberischen Comödianten, welche jetzo mit vielem Beyfalle in Hamburg spielen, hievon keine geringe Probe abgelegt, indem die Principalin derselben jederzeit bedacht gewesen, daß auf ihrem Schau-Platze die reine Teutsche Sprache im Schwange gehe, nur berühmte,

und meistentheils von Gliedern der Teutschen Leipziger Gesellschafft entweder selbst verfertigte, oder aus dem Corneille, Moliere, Racine, Marivaux, Dancourt, Addison, Maffei, und vielen andern gut übersetzte Lust- oder Trauer-Spiele erscheinen, und die behörigen Characteres durch tüchtige Leute natürlich mögen vorgestellet werden[1]."

Auch in Danzig zeigt sich in den dort erscheinenden moralischen Wochenschriften der Einfluß Gottscheds. Die erste Danziger Wochenschrift „Die mühsame Bemerkerin derer Menschlichen Handlungen. Im Jahre 1737" bringt allerdings nur selten Fragen der Literatur zur Sprache. Ihr Verfasser steht aber auch, wie der Geschichtschreiber der Danziger Wochenschriften[2] sagt, „auf dem Boden Gottscheds. Eine ‚Operistin' wird in einer ‚Szene im Elysium' verdientermaßen in die Hölle versetzt. Dabei entwickelt die Tugend Gottscheds Lehren über die regelmäßige Komödie."

Aber dann spricht, nach zwei weiteren Zeitschriften-Reimern, in Johann Anton von Waasberghes „Freydenker" (1741—43)[3], in dem Literatur und Schaubühne einen verhältnismäßig größeren Raum einnehmen, ein bedeutender Kritiker Gottschedscher Schule.

Das achte Stück der Zeitschrift bringt zunächst in einer Unterredung die entrüstete Klage eines jungen Frauenzimmers über den Beifall, den das Publikum den gröbsten Zoten wie überhaupt dem ganzen unwürdigen Gebaren des Pickelherings spendet. Sie wünscht die Reformierung der Bühne „nach dem Beispiel der neueingerichteten leipziger Schaubühne". An diese Unterhaltung schließt der Herausgeber einige Bemerkungen über Schauspiele und Schauspieler, wobei er sich nicht nur als ein gelehriger Schüler Gottschedscher Theorie, sondern auch als ein Kenner des Theaters erweist. Ihm ist vor allen Dingen das Extemporieren verhaßt. Der Schauspieler soll seine Rolle vollkommen beherrschen, ist seine Forderung; denn nur dann wird

[1] Niedersächsische Nachrichten von gelehrten neuen Sachen vom 1. August 1735. Stück 59.

[2] Dr. Löbner, Danziger „Moralische Wochenschriften" des 18. Jahrhunderts, in: Mitteilungen des Westpreußischen Geschichtsvereins, II, 19 ff. (1903).

[3] Exemplar der 2. Aufl. (1766) in Berlin, Kgl. Bibl.

er recht frei auftreten können, auch nicht auf die „Zoten und niederträchtigen Fratzen" verfallen.

Im 60. Stück kommt der Herausgeber noch einmal auf das Schauspiel zu sprechen, und diesmal im direkten Anschluß an Aufführungen. Man habe, sagt er, seinen Tadel der Schaubühne und ihrer Fehler als Beleidigung aufgefaßt; darüber könne er nur lachen und die bedauern, die seine gut gemeinten Ratschläge nicht beachteten. Er sei immer ein Freund des Theaters gewesen, wenn es nur würdige Leistungen aufzuweisen gehabt habe. „Ich will heute zeigen, wie wenig ich gewohnt bin, die Verdienste zu verschweigen, und jemanden den billigen Ruhm zu versagen.

„Der Cid, welchen man in der verwichenen Woche zweymal aufgeführet hat, giebt mir hierzu die angenehmste Gelegenheit. Man hat denselben auf eine Art vorgestellt, welche unseren Comedianten und Comediantinnen Ehre bringet. Der sterbende Cato und einige andere Stücke hatten ihnen schon einen allgemeinen Beyfall erworben, dieses letztere Trauerspiel aber hat, nach meinem Urtheil, demselben erst das rechte Gewicht gegeben. Sie haben darinn gezeiget, daß sie es verstünden, nicht allein mit der Stimme, sondern auch mit den Augen und mit allen Gebehrden und Stellungen zu reden.

„Absonderlich haben sich drey unter denselben sehr vortheilhaft unterschieden. Mademoiselle Lorenzinn hat die Person der Chimene so rührend, so zärtlich gespielt, daß man dadurch von ihrer Geschicklichkeit, von ihrem Verstande und von der Beschaffenheit ihres Herzens die vortheilhaftesten Begriffe erlanget hat. Sachen, welche durch ihre Jugend und durch die kurze Zeit seit welcher sie die Schaubühne betritt, noch verwundernswürdiger werden. Der Herr Weßling hat nicht weniger meine Aufmerksamkeit verdient. Er hat gezeiget, daß er wisse wie man einen alten abgelebten Greis vorstellen müsse, welcher zwischen dem Schmerz einer empfangenen Beschimpfung, der Freude über den Sieg seines Sohnes, und den Kummer über das Mißvergnügen desselben getheilet ist. Der junge Ferdinand hat sein Alter überstiegen. Ich muß es gestehen, daß ich es anfangs mit einigem Verdrusse sahe, daß man ihm eine Rolle anvertraut hatte, welche so viele Empfindungen fordert, und die, aller

Wahrscheinlichkeit nach, einen erwachsenen Menschen verlangte. Ich muß es ihm aber auch zum Ruhme nachsagen, daß er es so wohl gemacht hat, daß man endlich darüber seine Jahre vergaß."

Dies ist bei allem noch mangelnden Ausdrucksvermögen eine ganz neue Art, die Leistungen der einzelnen Schauspieler zu betrachten. Die Fehler erkennt man leicht: der Kritiker liest, um nur einen solchen Mangel anzumerken, aus der Chimene nur die menschlichen Eigenschaften der Schauspielerin, während es seine Aufgabe wäre zu sagen, durch welche künstlerischen Eigenschaften denn die Darstellerin ihre Rolle zu so besonderer Geltung brachte. Auf der anderen Seite ist es doch überraschend neu, daß sich der Kritiker Gedanken darüber macht, ob eine Rolle einem Schauspieler „liegt", ob er nicht noch zu jung dazu ist. Solche Fragen mochte Gottsched in praktischer Zusammenarbeit mit den Schauspielern erörtert haben, in der Kritik finden wir sie hier zum ersten Mal.

Waasberghe spricht im Anschluß daran die Hoffnung aus, daß Danzig nun eine ordentliche Schaubühne behalten werde und daß dem Publikum „die elenden zotenhaftigen und unregelmäßigen Stücke selbst höchst abgeschmackt und verächtlich vorkommen werden". Dann folgt eine nüchterne Inhaltsangabe des „Cid", die auf die Aufführung nicht mehr Bezug nimmt und die theatralische Seite des Dramas ganz unberührt läßt. Und darin liegt der Hauptmangel dieser wie aller anderen Kritiken der Zeit: man befaßt sich wohl einmal mit den Schauspielern im allgemeinen oder ihren Leistungen bei einer einzelnen Aufführung, man bespricht ein anderes Mal ein Drama und prüft es auf sein „regelmäßiges" Herz und seine Gottschedschen Nieren, ja man gibt auch, wie in der Kritik des „Freydenkers", beides, aber getrennt. Noch erfaßt man nicht Drama und Theater als Ganzes, noch fehlt das Organ, die Gesamtwirkung einer Aufführung literarisch zu spiegeln.

Und schließlich steht diese Kritik der Aufführung doch noch allein, wie auch in anderen Zeitschriften jener Tage gelegentlich Erwähnungen von Theateraufführungen mehr oder weniger Platz finden. Aber die regelmäßige Berichterstattung fehlt, oft aller-

dings wohl, wie etwa in Danzig, weil man noch keine regelmäßigen Aufführungen hatte.

Solche laufende Theaterberichterstattung versuchte man (außer im „Neuen Büchersaal", von dem oben die Rede war) in Leipzig in Joh. Joachim Schwabes „Belustigungen des Verstandes und des Witzes" (1741 ff.). Hier aber wurde nun wieder das kritische Element ganz ausgeschaltet, und zwar mit vollem Bewußtsein, wie die interessanten Ausführungen des Theaterbriefschreibers in der Augustnummer 1741 zeigen: „Ich bedaure . . ., daß ich nicht . . . Ihren Wunsch erfüllen, und Ihnen mein Urtheil über die Stücke selbst überschreiben kann. Sie wissen, daß ich mich nur bloß anheischich gemacht, ein Historienschreiber des neueröffneten Theaters in Leipzig, und nicht zugleich ein Kunstrichter desselben, bey Ihnen zu seyn. Vielleicht findet sich zu dem letztern zu einer andern Zeit Gelegenheit und Anlaß, da es mehr Nutzen schaffen kann, als itzo. Ich habe noch zur Zeit nicht genugsame Kenntniß davon, und möchte also leicht etwas beurtheilen, wovon ich die Ursachen nicht einsähe, warum es vielmehr so, als anders seyn müssen. Es könnte auch seyn, daß ich mit meinem frühzeitigen Urtheile einer guten Sache mehr schadete, als sie beförderte, welches ich doch nicht gern wollte. Man muß bey dem Anfange derselben manches übersehen, welches sich in ihrem Fortgange wohl von selbst verliehrt. Die inneren Triebfedern gewisser Dinge sind einem nicht so bekannt, als sie wohl seyn sollten, wenn man einen Kunstrichter davon abgeben will. Die Comödianten verbergen solche mit allem Fleiße, und ich weis nicht, ob es aus einem kleinen Handwerksneide, oder welches ich noch eher glaube, aus einer besondern Klugheit und Staatskunst herrührte, daß in dem neulichen Vorspiele (gemeint ist „Die Zufriedenheit" der Neuberin) dem Comödianten die Lehre gegeben wurde:

Das Hohe deiner Kunst mach nicht zu früh gemein.

Erwarten Sie dahero keine critische, sondern bloß eine historische Nachricht von unserm Schauplatze in meinen künftigen Briefen." Es folgen nun auch nur reine Tatsachenberichte und, seltener, ausführlichere Inhaltsangaben aufgeführter Stücke, denen bisweilen ein paar anerkennende Worte („die geschickte Prinzipalin", „in

reinen wohlfließenden Versen" u. dgl.) eingeflochten werden. Mit dem Jahre 1742 aber hören bereits diese Versuche regelmäßiger Berichterstattung auf.

Die obigen Sätze erscheinen uns wie ein Vorspiel zu der Tragikomödie, die sich 16 Jahre später in Hamburg zwischen Lessing und den Schauspielern des „Hamburger Nationaltheaters" abspielen sollte. Hier spricht noch der vorsichtige Literat Gottschedscher Schule, der den Acteuren und Actricen nicht zu nahe zu treten wagt, der sich klug darauf beschränkt, einige referierende Anmerkungen zum Theater zu geben. In Hamburg aber, wo bereits 1752 Johann Friedrich Löwen die regelmäßige Theaterkritik in den „Hamburgischen Beiträgen" eröffnet hatte, erhob Lessing mutig seine Stimme zur Kritik, auch zur Kritik der Darsteller. Aber freilich, welchen Verdruß brachte sie ihm ein! Bald gab er sie ganz auf, und bitter schreibt er im Rückblick der Dramaturgie: „Wir haben Schauspieler, aber keine Schauspielkunst." Auf alle Weise fühlt sich der Schauspieler beleidigt: „Gelobt wird er sich nie genug, getadelt aber allezeit viel zu viel glauben; ja, öfters wird er gar nicht einmal wissen, ob man ihn tadeln oder loben wollen. Überhaupt hat man die Anmerkung schon längst gemacht, daß die Empfindlichkeit der Künstler in Ansehung der Kritik in ebendem Verhältnisse steiget, in welchem die Gewißheit und Deutlichkeit und Menge der Grundsätze ihrer Künste abnimmt[1]." Welch ein Ton gegenüber den „Belustigungen"! Der Kritiker spricht, der sich der Berechtigung und Bedeutung seines Wortes durchaus bewußt ist, der aber verstummt in der Erkenntnis, daß seine Kritik gegenüber der Eitelkeit und Anmaßung einer Madame Hensel nutzlos ist.

In der Geschichte der Theaterkritik aber ist gerade Lessings Kritik der Schauspieler, der Darstellung und Bühne epochemachend. Wo las man vorher Worte wie die über Friederike Hensels Liebeserklärung in „Olint und Sophronia"? Oder Ekhofs Gebärdenspiel im gleichen Stück? Jene Art Theorie der Mimik, von der in der Einleitung die Rede war, wird hier zum ersten Mal in die Praxis einer Theaterkritik umgesetzt. Und

[1] Lessings Werke. Hrsg. v. Witkowski, Bd. 5, S. 377.

welche Entwicklung von den umständlichen Erörterungen Harsdörffers über die „Auszierung des Schauplatzes" bis zu Lessings knappen kritischen Worten über das Bühnenbild in Voltaires „Semiramis": „Die Bühne ist geräumlich genug, die Menge von Personen ohne Verwirrung zu fassen, die der Dichter in verschiedenen Szenen auftreten läßt. Die Verzierungen sind neu, von dem besten Geschmacke, und sammeln den so oft abwechselnden Ort so gut als möglich in einen[1]."

Aber damit ist bereits die Grenze der vorliegenden Arbeit überschritten. Lessing eröffnet eine neue Epoche der Theaterkritik, und Löwen, seinen unmittelbaren Vorläufer in Hamburg, zu dem sich mancherlei Beziehungen ergeben, möchte ich einer Darstellung der Lessingschen Theaterkritik als Auftakt überlassen.

Eine neue Zeit beginnt. Das Schauspiel, einst den Geistlichen und Schulmeistern zu religiösen und pädagogischen Zwecken dienstbar, dann leichtfertig von fahrenden Komödianten gegaukelt, gelangt endlich in die Hände von Leuten, die sich ihrer Verantwortung als Träger einer besonderen Kunst bewußt werden. Das Theater als ständige Kunststätte entsteht und nimmt im Gesellschafts- und Literaturleben einen bedeutenden Platz ein.

Auf der anderen Seite aber setzt der Verstand, der jetzt die Herrschaft für Jahrzehnte an sich reißt, die Kritik als seine erste Dienerin ein. Überall tritt diese neue Kunst jetzt mit Macht hervor. In Frankreich findet der lange Kampf der Literaten um ihr Kunstkritikerrecht seinen vorläufigen Abschluß durch Diderot. In Deutschland kämpft die Aufklärung mit den Waffen der Kritik gegen den blinden Glauben der Orthodoxie. Und die Theaterkritik der „Hamburgischen Dramaturgie" ist nur eine besondere Äußerung des allgemeinen kritischen Geistes, der ja in Lessing selbst auch auf anderen Gebieten einen genialen Vorkämpfer fand.

Die Form der Theaterkritik war nach langen Irrsalen gefunden: äußerlich in dem Zeitungs- oder Zeitschriftenaufsatz; innerlich als die persönliche, auf theoretische Kenntnis gegrün-

[1] Lessings Werke. Hrsg. v. Witkowski, Bd. 4, S. 390.

dete Auseinandersetzung des Kritikers mit der gesamten Aufführung eines theatralischen Werkes. Noch gab es Hemmungen, besonders durch die Schauspieler selbst, die sich nicht einer Beurteilung ihrer Leistungen durch Laien unterwerfen wollten: Hamburg wurde als Beispiel genannt, man kann auch auf Frankreich hinweisen, wo Le Fluel de Méricourt vergebens gegen die Macht der Schauspieler ankämpfte. Indessen, mochte auch der Theaterkritik noch manche Schwierigkeit gemacht werden, mancher Kritiker zum Schweigen gezwungen werden: was Theaterkritik überhaupt sei, was sie wolle und wie sich ihr Wollen äußern müsse, das war endlich erkannt. Es bedurfte in Zukunft nur der Persönlichkeit, die die vorhandene Form mit ihrem Geist erfüllte, und des Theaters, das diesen Geist anregte.

Wie sich aber die Theaterkritik unter dem Einfluß des Kritikersubjekts und des Theaterobjekts weiter entwickelt und mannigfach gewandelt hat, das zu untersuchen, mag einer künftigen Darstellung vorbehalten bleiben.

Literatur.

In dieses Verzeichnis sind nur die wiederholt zitierten und einige allgemein benutzte Werke aufgenommen worden.

Baechtold, Jakob: Geschichte der deutschen Literatur in der Schweiz. Frauenfeld 1892.

Bolte, Johannes: Das Danziger Theater im 16. und 17. Jahrhundert = Theatergeschichtliche Forschungen Bd. 12.

Borinski, Karl: Die Poetik der Renaissance und die Anfänge der litterarischen Kritik in Deutschland. Berlin 1886.

Chambers, E. K.: The Mediæval Stage. Oxford 1903. 2 Bde.

Creizenach, Wilhelm: Die Schauspiele der englischen Comödianten = Kürschners National-Literatur Bd. 23.

Creizenach, Wilhelm: Geschichte des neueren Dramas. Bd. I (2. Aufl.) Halle 1911; Bd. II Halle 1901; Bd. III Halle 1903.

Gaedertz, K. Th.: Die Hamburgischen Opern = Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung. VIII, 115 ff.

Giraldus, L. G.: De Poetis Nostrorum Temporum, ed. Wodke. Berlin 1894 = Lateinische Literatur-Denkmale Bd. 10.

Hammitzsch: Der moderne Theaterbau. Berlin 1906.

Hampe, Th.: Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg. Nürnberg 1900.

Herrmann, Max: Forschungen zur deutschen Theatergeschichte. Berlin 1914.

Hill, Wilhelm: Die deutschen Theaterzeitschriften des 18. Jahrhunderts, Weimar 1915 = Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, hrsg. v. F. Muncker, Bd. 49.

Koberstein, A.: Grundriß der Geschichte der deutschen Nationallitteratur. 5. Auflage 1872.

Meißner, Johannes: Die Englischen Comödianten zur Zeit Shakespeares in Österreich. Wien 1884.

Mentzel, E.: Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt a. M. Frankfurt 1882.

Petit de Julleville: Histoire du théâtre en France. Les Mystères. Paris 1880.

Schmidt, P. Expeditus: Die Bühnenverhältnisse des deutschen Schuldramas und seine volkstümlichen Ableger im 16. Jahrhundert. Berlin 1903 = Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, hrsg. v. F. Muncker, Bd. 24.

Trautmann: Deutsche Schauspieler am bayrischen Hofe = Jahrbuch für Münchner Geschichte 1889, III, 272ff.

Wackernell, J. E.: Altdeutsche Passionsspiele in Tirol. Graz 1897.

Weilen, Alexander von: Geschichte des Wiener Theaterwesens von den ältesten Zeiten bis zu den Anfängen des Hoftheaters. Wien 1897.

Weimarisches Jahrbuch für deutsche Sprache, Literatur und Kunst, hrsg. v. Hoffmann v. Fallersleben. 1854ff.

Witkowski, Georg: Geschichte des literarischen Lebens in Leipzig. Leipzig 1909.

Namen-Register.

Abelin, Johann Philipp 83.
Addiſon, Joſeph 68, 98.
Agobert, Erzbiſchof von Lyon 9.
Albertinus, Ägidius 47, 55.
Alcuin 9.
Alexander von Hales, Kirchenſchriftſteller 8.
Angilbert 9.
Angott, Schauſpieler 78.
Auguſtinus 6, 9.
Ayrer, Jakob 45.

Birken, Sigmund von 63.
Bocer, Johannes, Freiberger Dichter 34, 38.
Bodmer, Johann Jakob 79.
Boger, Heinrich, Roſtocker Humaniſt 30.
Boltz, Valentin, Schweizer Dichter 34.
Boßhart, Laurencius, Schweizer Chroniſt 18.
Bouchet, Jean, franz. Humaniſt 25.
Brockes, Barthold Heinrich 90 f.
Buchner, Auguſt 61.
Bullinger, Heinrich, Schweizer Theolog 35.

Carl, Erzherzog, Biſchof von Breslau 46.
Carl Ludwig, Kurfürſt von der Pfalz 84.
Caroli, Henneberger Chroniſt 19.
Cellius, Erhard, Profeſſor 46.
Celtis, Conrad 29, 62.
Chappuzeau, franz. Schriftſteller 55.
Cicero 31.
Corneille, Pierre 67, 98.
Crocus, Schuldramatiker 39, 60.
Cruſius, Balthaſar, Schuldramatiker 60.
Cruſius, Profeſſor 52.
Cuno, Hamburger Operndichter 67, 70.
Cyprianus 6.

Dalberg, Johannes von, Biſchof 29.
Dancourt, franz. Luſtſpieldichter 98.
Dannhawer, Johann Conrad, Straßburger Prediger 6, 55.
Diderot, Denis 103.
Dürer, Albrecht 22.

Ekhof, Konrad, Schauſpieler 76, 102.
Eliſabeth Charlotte von Orleans 79.
Elmenhorſt, Hinrich, Hamburger Paſtor 65.
Erasmus von Rotterdam 31.
Ernſt Ludwig, Landgraf von Heſſen-Darmſtadt 68.
Eſtienne, Charles, franz. Humaniſt 59.

Fabricius, Andreas, Jeſuit 34.
Fabricius, Georg, Theoretiker 57.
Feind, Barthold, Hamburger Dichter 66 ff., 70, 90.
Ferdinand, Erzherzog 23.
Ferdinand, Schauſpieler 99.

Feuſtking, Hamburger Operndichter 66.
Fiſchart, Johann 37.
Folz, Hans 26.
Friedrich von Thüringen 17.
Friſchlin, Jakob 37.
Friſchlin, Nikodemus 35, 37.
Funkelin, Jakob, Schweizer Dramatiker 20.
Furttenbach, Joſeph, Architekt 64 f.

Galli-Bibiena, Franceſco, Architekt 65.
Garzoni 76.
Gerhoh von Reichersberg 14 f.
Gerlach, Rektor in Zittau 95.
Giraldus, Lilius Gregorius 28, 60.
Goclenius, Rudolph, Marburger Profeſſor 32.
Goethe, Frau Rat 48, 85.
Goeze, Schuldramatiker 54.
Gottſched, Johann Chriſtoph 4, 6, 32, 76 ff., 86 ff., 91 ff.
Greff, Joachim, Schuldramatiker 24, 38 ff., 54, 59.
Greflinger, Dramatiker 94.
Grimmelshauſen, Hans Jakob Chriſtoffel von 71.
Großer, Samuel, Schuldramatiker 87.
Grunau, Dominikaner 17.
Grünpeck, Humaniſt 29.
Gryphius, Andreas 72.
Guarinonius, Hippolyt, Tiroler Arzt 45, 53 f., 55.
Guillaume le Doyen, franz. Chroniſt 25.

Hacke, Kasper, Schauſpieler 91.
Haffner, Anton, Solothurner Chroniſt 21.
Hagius, Hofprediger 48.
Hallmann, Johann Chriſtian 73.
Harff, Arnold von, deutſcher Ritter 21.
Harsdörffer, Georg Philipp 62 f., 70, 82, 103.
Hausmann, Nikolaus, Luthers Freund 39 f.
Hayneccius, Schuldramatiker 36.
Hebbel, Friedrich 81.
Hederich, Schweriner Chroniſt 20.
Heinrich Julius, Herzog von Braunſchweig 45.
Henſel, Friederike, Schauſpielerin 102.
Herlicius, Schuldramatiker 54.
Herrad von Landsberg, Äbtiſſin von Hohenburg 13 f.
Heſſus, Eobanus 34.
Höck, Theobald 82.
Hofmann, Schauſpieler 78, 91.
Hofmannswaldau 72.
Holberg, Ludwig von 95.
Hollen, Gottſchalk, Kirchenſchriftſteller 6, 8.
Honold, Jakob, Magiſter 64.
Horaz 57, 60.
Hotter, Operndichter 63, 66.
Hunn, Ägidius, Schuldramatiker 36, 54.
Hunold, Chriſtian Friedrich (Menantes) 65.

Johannes de Burgo, Kirchenſchriftſteller 7.
Johannes Sarisberienſis, Biſchof von Chartres 9 f.
Jonſon, Ben 51.

Karl der Große 8.
Keyſer, Reinhard, Hamburger Opernkomponiſt 68.
Kiechel, Samuel, Geſandter 49.
Klaj, Johannes 94.
Knauſt, Heinrich, Schuldramatiker 37.
Koch, Schauſpieler 78.
Kohlhard, Schauſpieler 78.

König, Johann Ulrich, Hofpoet 79, 87 f., 92 f.
Kormart, Christoph, Dramatiker 94.

Lactantius, Kirchenvater 6.
Lang, Magister in Memmingen 35.
Lauremberg, Johann 71.
Le Fluel de Mericourt, franz. Schriftsteller 104.
Lessing, Gotthold Ephraim 1, 4, 44, 95, 102 ff.
Libenius, Jacobus, Jesuit 60.
Löwen, Johann Friedrich 2, 102 f.
Lohenstein, Daniel Casper von 61, 72.
Lorentz, Schauspieler 78.
Lorenzin, Schauspielerin 99.
Ludwig XIV., König von Frankreich 82.
Ludwig, Gottfried, Professor 73.
Luther, Martin 18, 32, 39 f., 77, 86.
Lyonard, Aachener Schauspieler 24.

Maffei, Scipione 98.
Magdalena, Erzherzogin 46.
Major, Georg, Luthers Freund 37.
Mallinger, Thomas, Endinger Chronist 22.
Mangold, Marx, Frankfurter Dichter 50.
Maria Anna, Erzherzogin 46.
Marivaux, franz. Lustspieldichter 98.
Marlowe, Christopher 49 ff.
Maximilian I., deutscher Kaiser 29.
May, Johann Friedrich, Schriftsteller 6.
Meister, Hamburger Operndichter 67, 70.
Melanchthon, Philipp 31.
Menander 10.
Menantes (Hunold) 65.
Mencke (Philander v. der Linde) 73.
Merck, Schuldramatiker 54.
Meyer, Ulrich, Winterthurer Chronist 21.
Minucius Felix 6.
Mitternacht, J. S., Dramatiker 56.
Molière, Jean Baptiste (Poquelin) 72, 87, 93, 98.
Morhof, Daniel Georg 73.
Moritz, Landgraf von Hessen 54.
Morysson, Fynes, englischer Reisender 48, 50 ff.
Möser, Justus 79.
Müllerin, Schauspielerin 78.

Naogeorgus (Kirchmair) 37.
Nero 9.
Neuber, Johann 78, 81.
Neuber, Karoline 76, 78, 81, 93, 97, 101.
Neumeister, Erdmann 65.

Oldecop, Johannes, Hildesheimer Chronist 19.
Omichius, Schuldramatiker 36.
Opitz, Martin 60 ff., 84.
Oppermann, Joachim, Hildesheimer Bürgermeister 33.

Paumgartner, Balthasar, Nürnberger Kaufmann 48.
Philander von der Linde (Mencke) 73.
Philipp Julius, Herzog von Wolgast 48.
Plautus 9 f.
Pomponius Laetus 27.
Pondo, Schuldramatiker 36.
Poree, franz. Pater 93.
Pülinger, Wiener Gelehrter 29.
Puschmann, Adam, Schuldramatiker 58.

Rabelais, François 25.
Rachel, Joachim 71.
Racine, Jean de 98.
Rechberger, Benedikt, Bieler Chronist 20.
Regnart, Jakob, Komponist 23

Relindis, Äbtissin von Hohenburg
Reuchlin, Johannes 29. [13.
Rhenanus, Johannes, Kasseler Arzt 54 f.
Richartshuser, Johannes, Humanist 30.
Rist, Johann 72, 75 f.
Röchell, Melchior, Chronist 51.
Rohrbach, Job, Frankfurter Patrizier 21.
Roscius 78.
Rosenplüt 26.

Sachs, Hans 26, 34, 72.
Sachs, Michael, Chronist 29.
Scaliger, Joseph Justus 52.
Scaliger, Julius Caesar 59 f., 67.
Schoch, Joh. Georg, Dramatiker 72.
Schott, Hamburger Ratsherr 67, 69.
Schuch, Schauspieldirektor 96.
Schwabe, Johann Joachim 101.
Shakespeare 44, 51.
Simler, Josias, Schweizer Humanist 34.
Sommer, Schuldramatiker 54.
Spangenberg, Cyriacus, Schuldramatiker 36, 38.
Spencer, Lord 46.
Spenser, engl. Dichter 51.
Stark, Nürnberger Patrizier 52.
Stobäus, Bischof in Graz 47.
Stumpff, Schweizer Chronist 19.
Sturm, Johannes 31, 43.

Terenz 10, 18, 30 f., 35, 37.
Tertullian 5 f., 14.
Thomas Aquinas 6.
Thomas von Cabham 8.
Thomasius, Christian 86 f.
Treu, Michael Daniel, Schauspieler 55.

Uffenbach, Zacharias Conrad von, Reisender 68 ff.
Ulrich, Abt von Einsiedeln 23.
Ulrich von Richental, Chronist 20.

Villerius, Barth., Jesuit 47.
Vitalis, Mime 7.
Voltaire 103.

Waasberghe, Johann Anton von, Danziger Schriftsteller 98 ff.
Wedego, Bischof von Havelberg 15.
Werner, Adam, von Themar, Humanist 30.
Wernicke, Christian 74, 78.
Weßling, Schauspieler 99.
Westhoff, Dietrich, Dortmunder Chronist 19, 33.
Wichgrev, Schuldramatiker 36.
Wilhelm, Herzog von Baiern 34.
Willichius, Jodocus, Humanist 57 f.
Wirre, Heinrich, Gelegenheitsdichter 34.

Druck von Hesse & Becker in Leipzig

Author Michael, Friedrich
Title Die Anfänge der Theaterkritik in Deutschland.
165879
LG.H.
M621a
DATE.
NAME OF BORROWER.

University of Toronto Library

DO NOT REMOVE THE CARD FROM THIS POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU